



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2016

**MIGUEL SOARES
BRAZ MENDES**

**JAZZ DESCLASSIFICADO: REFLEXÕES PARA A
CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS MUSICAIS
EMANCIPATÓRIAS**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2016

**MIGUEL SOARES
BRAZ MENDES**

**JAZZ DESCLASSIFICADO: REFLEXÕES PARA A
CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS MUSICAIS
EMANCIPATÓRIAS**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha companheira, aos meus familiares e amigos.

o júri

presidente

Prof. Doutor Mário Jorge Peixoto Teixeira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Massimo Cavalli
Professor Auxiliar da Universidade Lusíada de Lisboa (arguente)

Prof. Doutora Susana Bela Soares Sardo
Professora Associada da Universidade de Aveiro (orientadora)

agradecimentos

À professora Doutora Susana Sardo, pelo conhecimento, apoio, generosidade durante todo o mestrado e orientação deste trabalho. À Professora Doutora Rosário Pestana pelo conhecimento, disponibilidade e generosidade durante todo o mestrado. Aos demais professores do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, pelo acolhimento e pelos saberes compartilhados. À minha companheira Samantha Reis, pelo total apoio, suporte emocional e revisão dos textos durante o período da pesquisa. Aos meus pais Élio e Goretti por todo amor, apoio e incentivo durante os períodos de dificuldade. À minha irmã Clarice, pelo carinho e presença. Aos demais familiares por toda a ajuda. Aos amigos Márcio Silva, Leonardo Pellegrim, Pedro Almeida, Sérgio Godoy e Mauro Ribeiro pela convivência, musicalidade e apoio. Aos demais amigos, que contribuíram de maneira direta ou indireta para a construção deste trabalho e a todos aqueles que fizeram deste período um generoso momento de aprendizado.

palavras-chave

Identidade, Jazz, Globalização, Transcultura, Pensamento Desclassificado, Práticas Emancipatórias, Performance

resumo

Esta dissertação apresenta um estudo epistemológico que visa oferecer ferramentas para pensar a pesquisa musical. Consiste na aplicação do pensamento desclassificado proposto por Antonio García Gutiérrez em equação com o conceito de “Bios Midiático” de Muniz Sodré para discutir as novas relações na transcultura. Apresenta as reflexões de Simon Frith e Tia DeNora para entender as relações entre música, sociedade, identidade e controle social. Discute o dismantelamento dos centros de poder no século XXI e o “descentramento” do poder simbólico no Jazz. Através dos trabalhos de Ken Prouty e Stuart Nicholson analisa o processo de globalização no discurso jazzístico e suas consequências, como a “glocalização”. Descreve algumas mudanças de hábitos em espaços virtuais de convivência que constroem as comunidades de jazz pelo globo e questiona a realidade da formação do músico de jazz no contexto da busca pela própria voz instrumental. Relata as experiências como músico na “Jam Session: Jazz Standards” e suas implicações com a discussão sobre mediação cultural. Também relata o processo de pesquisa e criação de dois espetáculos pelo duo Pachka e as reflexões que o uso de processos digitais de criação trazem para a performance. Busca discutir possibilidades de construir narrativas artísticas emancipatórias a partir de processos de autorreflexão e questionamento político e da compreensão da obra de arte como interface crítica da sociedade.

keywords

Identity, Jazz, Globalization, Transculture, Desclassification, Emancipatory Practices, Performance

abstract

This article presents an epistemological study to provide tools to think the musical research. It consists of the application of Desclassification of knowledge proposed by Antonio García Gutiérrez in equation with the concept of "Media Bios" of Muniz Sodré to discuss the new relations in transculture. It presents the reflections of Simon Frith and Aunt Denora to understand the relationship between music, society, identity and social control. Discusses the dismantling of the power centers in the XXI century and the "decentering" of symbolic power in Jazz. Through the works of Ken Prouty and Stuart Nicholson examines the globalization process in jazz speech and its consequences, such as "glocalization". It describes some changes in the social habits in virtual spaces that build the news jazz communities across the globe and questions the reality of the formation of the jazz musician in the context of the search for one's own instrumental voice. Describes the experiences as a musician in "Jam Session: Jazz Standards" and its implications for the discussion on cultural mediation. It also reports the research process and the creation of two spectacles by the duo Pachka and the reflections that the use of digital creation processes bring to performance. Discusses possibilities of building emancipatory artistic narratives from self-reflection processes and political questioning and understanding of the work of art as critical interface of society.

Índice

1 - Introdução	3
PRIMEIRA PARTE	7
Reflexões teóricas sobre a contemporaneidade, a questão da identidade e o poder de sugestão da música	7
2 – Classificação e Transcultur: percebendo a realidade através do pensamento de Antonio García Gutiérrez	7
2.1 – O Pensamento Classificado	9
2.2 – Crítica à Classificação	11
2.3 – A Transcultura	13
2.4 – Regulação da Vida	17
2.5 – O “Meta-não-lugar” e os Nômades Transculturais	18
3 – O Pensamento Desclassificado	21
4 – A Potência Emancipatória da Dimensão Sensível.	27
4.1 – Apontamentos sobre a história do conceito de Estética	28
4.2 – Corpo, Razão e Afeto.	30
4.3 – O Virtual e o Real	33
5 – Indústria Cultural	37
5.1 – Breve panorama do pensamento de Adorno sobre “Indústrias Culturais”	37
5.2 – O surgimento da Indústria da Música	38
6 – Música e Controle Social	45
6.1 – Música e Cognição	46
6.2 – Música e Memória	49
6.3 – Música e Controle	50
7- Identidade e “Descentramento” do Poder Simbólico no Jazz	53
7.1 – Conceitos de Identidade	53
7.2 – O “Decentramento” do Poder Simbólico no Jazz	54
7.3 – Crítica da Identidade Excessiva	58
7.4 – Pensando categorias da arquitetura oculta da identidade no contexto da comunidade global do jazz	60
7.5 – Pensamento Desclassificado com estratégia epistemológica de reflexão sobre o fazer artístico	63
SEGUNDA PARTE	65
Considerações sobre o caminho de formação do Jazz Performer e a busca pela Individualidade: um estudo de caso de experiências performativas.	65
8- Provocações Culturais Improvisadas: Considerações sobre a <i>Jam Session</i> e a Transformação Social.	69
8.1 – Elementos que definem a <i>Jam Session</i> como Evento Estruturado	69
8.2.1 – A “ <i>Jam Session: Jazz Standards</i> ”: uma experiência como músico da “banda da casa”	71
8.3 – Algumas reflexões sobre a <i>Jam Session</i> e a Transformação Social	74
9 – Explorações artísticas e interação no trabalho do duo Pachka	77
Histórico do trabalho e o início da pesquisa	77

O espetáculo “Estesia”.....	79
Performance em parceria com o duo Batebit.....	84
Conclusão	89
Referências Bibliográficas	95

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole.

Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz
se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manoel de Barros

1 - Introdução

O fazer musical está numa encruzilhada. Maneiras velhas de fazer as coisas não funcionam e maneiras novas ainda não foram inventadas. Assim pensa Zygmunt Bauman ao definir o estado de “*interregno*” da contemporaneidade fazendo uma alusão ao historiador Tito Lívio que relata a morte do primeiro rei da Roma antiga, Rômulo, que, quando partiu, deixou um vácuo político, pois praticamente ninguém recordava como era a vida antes do seu reinado¹. A metáfora de Rômulo mostra-nos que o desaparecimento de fontes referenciais centralizadas de poder causa insegurança, e este ambiente de crise transforma as discussões sobre identidade no assunto do momento.

Ora, os discursos sobre identidade definem uma questão central nos debates pós-modernos e são incrementados na virada do século XX para o século XXI. Os novos esquemas de organização da comunicação global permitem experiências cada vez mais “translocais” de vida e desafiam as antigas formas de produção de cultura. No caso específico do som verificamos que o controle do espaço sônico individual com o uso de fones de ouvido permite que músicos vivam a paisagem sonora musical de Nova Iorque ou de Paris em qualquer lugar do mundo. Hoje é possível que um indivíduo estabeleça um percurso pessoal cotidiano no qual o seu referencial sônico, recorrendo às tecnologias da comunicação, pode ser alheio ao lugar onde circula seu corpo. Em que pese a pluralidade de possibilidades de experiências individuais, pensadores apontam no sentido de uma limitação do poder de escolha e de um controle do consumo de informação por complexas redes de propaganda, como o fenômeno redes sociais, que direcionam interesses individualmente pelo uso comercial dos metadados².

¹ Zygmunt Bauman em entrevista para a Globo News (Globo News, 2010)

² Metadados são dados que oferecem informações sobre outros dados. São usados para definir práticas de consumo do usuário na internet e para criar publicidade direcionada.

Antonio García Gutiérrez percebe a transição de uma estrutura social identitária vertical para uma identidade horizontal dispersa, mas alerta que “fios envenenados” da mesma substância ainda residem numa falácia de liberdade digital (García Gutiérrez, 2009, pp. 36-37). Esta preocupação o faz desenvolver um estudo sobre a identidade que culmina com o pensamento desclassificado, maneira autorreflexiva de emancipação da identidade opressiva e alienante que, segundo o autor, persiste nas novas formas de identificação.

O papel da música neste contexto é essencial, uma vez que ela também permite construir nosso senso de sociabilidade através de narrativas culturais imaginadas (Frith, 1996, p. 124). Simon Frith analisa a experiência musical como espaço de construção de identidades, divergindo do olhar que categoriza o fenômeno musical como simples reflexo das práticas sociais. De acordo com Frith, a música, como fenômeno estético, articula o entendimento de relações de grupo e de individualidades, produzindo, desta maneira, bases para entender códigos éticos e ideologias (1996, p. 111). Este processo mostra-nos a emergência de repensar a música a partir de uma centralidade ética e ideológica ao invés de esgotar a nossa reflexão apenas na sua dimensão estética. Este procedimento de virada conceitual do papel social da música torna evidente a necessidade de uma reflexão política do fazer musical e, no caso que aqui me interessa, do fazer musical do *jazz performer*. Em que medida a construção de sua identidade neste contexto de crise não está sujeita aos mecanismos de controle identitário? Em que medida o seu fazer contribui com estruturas verticalizadas de relacionamento entre grupo e indivíduo? Em que medida somos veículos de aparatos simbólicos de controle cultural?

Este trabalho tem como objetivo discutir aspectos da construção da identidade do músico de jazz a partir da proposta epistemológica de Antonio García Gutiérrez baseada nos princípios da desclassificação. Coloco em equação as propostas de García Gutiérrez com o pensamento de Muniz Sodré sobre a emergência do “Bios Midiático” e amparo-me subsidiariamente nos questionamento de Simon Frith e Tia Denora sobre música, identidade, cognição, controle social, estética e ética. O meu instrumento de estudo é o baixo elétrico e as análises tenderão a contextualizar os debates na realidade da cultura do instrumento. Farei uso também de textos que abordam a situação do jazz no século XXI, como os livros de David Ake (2002), Stuart Nicholson (2005) e Ken Prouty (2012). Através da discussão e articulação de aspectos epistemológicos e da análise das mudanças sociais ocorridas no jazz, pretendo redefinir alguns problemas associados à globalização. Também pretendo refletir sobre o processo de busca da

voz instrumental do músico de jazz no contexto nas novas relações de formação e organização social.

Partindo deste questionamento teórico sobre epistemologia, sensibilidade, controle social, identidade e estruturas de poder no jazz no século XXI, este trabalho pretende refletir sobre as experiências relatadas no período da pesquisa: a participação na “banda da casa” da *“Jam Session: Jazz Standards”* na cidade de Aveiro no primeiro semestre de 2015; e as experiências de produção de espetáculos multiartísticos do duo Pachka realizadas na cidade do Recife no ano de 2016. Amparo-me de forma complementar no trabalho de Teixeira Lopes (2009) para refletir sobre o papel do performer como mediador cultural; no trabalho Thor Magnusson (2009) para discutir âmbitos epistemológicos do fazer instrumental por meios tradicionais e digitais; e no questionamento de Nancy Betts (2007) sobre a obra de arte e o fazer artístico como interface crítica para a realidade. Trata-se, portanto, de uma ode à pesquisa artística reflexiva, assistida por recursos epistemológicos como o pensamento desclassificado, com vistas a narrativas artísticas emancipatórias e recursos de formação artística enriquecedores.

PRIMEIRA PARTE

Reflexões teóricas sobre a contemporaneidade, a questão da identidade e o poder de sugestão da música

Esta parte do trabalho visa discutir subsídios teóricos para refletir sobre a sociedade contemporânea e as novas relações humanas mediadas pela comunicação digital. Visa discutir em que medida nossa experiência é heteronarrativa, conduzida e delimitada por interlocutores diversos. Pensar narrativas artísticas emancipatórias na realidade da performance musical implica em refletir os pressupostos sociais e políticos mais amplos que englobam questões sobre epistemologia e controle social. Como a comunicação digital influencia na constituição de um novo discurso coletivo global? É possível vislumbrar uma alternativa ao pensamento dominante pautado pela lógica do mercado? A diversidade de identidades possíveis no século XXI representa liberdade de escolha? Quais papéis a música pode exercer no controle social? Tais perguntas servirão de combustível para pensar em âmbitos práticos da busca por experiências emancipatórias na criação musical, na formação do performer e na reflexão sobre políticas culturais em ocasiões performativas.

2 – Classificação e Transcultur: percebendo a realidade através do pensamento de Antonio García Gutiérrez

António García Gutiérrez é professor catedrático da escola de comunicação da Universidade de Sevilla e seu trabalho envolve a reflexão sobre as formas ocidentais de conhecimento, desde o ponto de vista de sua organização nas estruturas dominantes de controle social até a apresentação de medidas, ou melhor, para-medidas, para vislumbrar outros mundos possíveis pautados pela alteridade, liberdade e solidariedade. O seu pensamento pode ser relacionado aos debates promovidos pelos estudos culturais e pós-coloniais e envolvem questões como a memória, a identidade, a experiência e a cultura.

O ponto de partida apresentado por García Gutiérrez em seus trabalhos para propor a compreensão de questões como desigualdade, opressão e violência é entender o conceito de classificação. Esta seria uma operação epistemológica e gnosiológica de natureza geral e típica

da racionalidade do ocidente que faria uso de padrões comportamentais e regras organizacionais explícitas e implícitas para manter a ordem social, confinando e restringindo possibilidades de pluralismo lógico e interpretação. Classificar é dividir, racionalizar, hierarquizar, definir e delimitar. O pensamento classificado é uma forma arcaica de aglutinação do conhecimento humano e esteve presente nos mais diversos regimes políticos da humanidade, tendo sido fortalecido principalmente através da elaboração iluminista da racionalidade que subjaz ao pensamento científico. Entender e refletir sobre os meandros da classificação é um dos principais caminhos pavimentados pelo autor que ainda contextualiza seu trabalho em outro conceito central, a transcultura.

A transcultura é a superação da cultura, ou pelo menos da cultura nos moldes territoriais e temporais que a humanidade vem promovendo no últimos séculos. A digitalidade e as relações globais em redes de computadores são consequência de um processo contínuo de interconexão física e comunicacional entre pessoas, objetos, ideias e identidades. Este processo é pautado pela expansão do comércio imperial, pelas grandes navegações, até as formas mais complexas de “controle remoto” de comunidades através de telégrafos, telefones, rádios e televisões. Entretanto, as consequências da ressignificação da nova realidade digital, agora armazenada em bancos de dados virtuais transferíveis quase que instantaneamente, gera novas formas de controle social extremamente complexas e aparentemente inevitáveis que tendem a anexar e incorporar qualquer tentativa rebelde de “existência *off-line*”.

Toda tecnologia é uma criação eminentemente humana e que carrega em sua programação a identidade e os interesses daqueles que as promovem. Esta reflexão transborda a própria tecnologia. Todo o conhecimento é conhecimento situado, passa pelo corpo, está localizado e conectado, pois carrega desde os instintos paleolíticos de sobrevivência dos primeiros homens e mulheres até a sensação humana mais recente que neste exato momento se esvai. Neste sentido, o conhecimento em circulação garante, mesmo que estabelecendo o conflito, o estado de continuidade das relações sociais vigentes. Nietzsche, por exemplo, aponta a forma como a linguagem e os jogos historicamente contribuem para a domesticação do homem em estruturas de submissão. García Gutiérrez, por sua vez, reflete como a sensação de desconstrução e liberdade induzidas pelo mundo digital são uma falácia que esconde e subjaz, por meios indiretos, ou não tão indiretos assim, o molde (conformação) de vontades e interesses, aparentemente espontâneos, mas que carregam “fios envenenados” de controle dos sistemas sociais tradicionais, aparentemente depositos pela digitalidade. Imerso num tipo de

servidão voluntária ao frenesi causado pelos desejos confeccionados pela publicidade, o autor aponta que esta lógica da mudança/câmbio elevada ao patamar de lei produz um tipo complexo de homogeneização de relações.

Refletir sobre o pensamento classificado na transcultura é tarefa essencial para poder entender o pensamento desclassificado, proposta meta-cognitiva de García Gutiérrez para contaminar a classificação com complexidade, pluralidade e democracia.

2.1 – O Pensamento Classificado

A classificação é a forma como a mulher e o homem conhecem o mundo e a si mesmos. É a consequência e a culminância do pensamento do hemisfério norte, eurocêntrico, carregado por todo o cidadão ocidental, ocidentalizado ou simpatizante. É, de alguma maneira, a estrutura lógica que mantém a “paz social” num mundo tão desigual, pois cria sentidos para a realidade que legitimam. A classificação também estaria por trás de projetos territoriais, culturais e cognitivos de colonização se esgueirando por trás de atos de violência simbólica (García Gutiérrez, 2014, p.394). O que justifica que regiões tão pobres do planeta produzam em seus territórios produtos que movimentam a economia global como carros, computadores e “*smartphones*” e mesmo assim continuem com índices de desenvolvimento humanos irrisórios?

A grande questão que torna o pensamento classificado algo tão refinado é o uso de uma maquinaria identitária que gera posições do sujeito interessantes ao poder dominante. Assim fizeram as religiões e as nações através da opressão identitária mascarada de “amor a deus” ou “amor à pátria”. A verticalidade e o dogmatismo deste tipo de pensamento estimula delírios totalitários. Por esta rotina se justificam hierarquias, castas e desigualdades. García Gutiérrez aponta que o capitalismo e o nacionalismo são os maiores promotores contemporâneos de submissão, isto é, produtores de identidade e cultura (García Gutiérrez, 2009, p.31).

Uma característica da identidade no pensamento classificado é a projeção do eu sobre o mundo numa analogia ao mito da cama, ou leito, de Procusto³. A compreensão do mundo pela lógica classificada seria assim uma narrativa mutilada ou espichada da própria identidade,

³ Personagem da mitologia grega que aparece nas histórias de Teseu. Procusto era um bandido que vivia entre Mégara e Atenas e que torturava os viajantes que convidava a se acomodar na sua casa nas colinas. Ele mutilava os viajantes de grande estatura ou espichava os de pequena para que coubessem no tamanho exato da sua cama de ferro. Entretanto, existiam duas camas, uma grande demais e outra curta demais, para garantir a incompatibilidade dos corpos com o molde.

rejeitando qualquer contingência humana que não coadune com a narrativa centrada no “eu”. Neste sentido, conhecer implica projetar a própria subjetividade sobre o desconhecido que só existe no contato sensível com a identidade (García Gutiérrez, 2009, p. 27). Diversas consequências advêm desta constatação, como, por exemplo, a dificuldade de imaginar mundos desconhecidos, supor hipóteses diversas da realidade, que passam a ser consideradas (classificadas) dentro de parâmetros limitados pela própria experiência do sujeito.

A identidade, neste cenário, representa espaço de conflito e resistência à diferença, e a memória pode ser entendida como um campo privilegiado de combate. Este privilégio está relacionado à forma como a identidade fica tatuada na psique humana. A tradição é uma dessas tatuagens pois serve de repositório justificativo identitário, uma vez que dá uma sensação de posse e tranquilidade perante o vazio da individuação. Ela legitima o sujeito do presente pois o coloca numa linha narrativa de projeções “homéricas” e relevantes. Entretanto, constantemente se percebe esta tradição como mutável e adaptável às necessidades da própria justificação, sendo sua expressão social experiência imaginada e instrumentalizada de uma ideia de “autenticidade”. García Gutiérrez aponta, neste sentido, o “mito geracional”, forma de purificação ontológica do grupo através de estereótipos e tradições renovadas no que chamamos de “geração”, materialização da identidade que descreve o sujeito coletivo por seu comportamento geral. Assim, podemos dizer que nosso passado se conformará de alguma maneira à narrativa que mais conforte e se adeque à continuidade das nossas relações, mesmo que para isso interprete convenientemente a experiência dos nossos antepassados e dos grandes grupos. Tradição, geração e identidade podem ser entendidas como paródias que, ao confortar nossas relações, criam lugares comuns da cultura.

Nestes espaços compartilhados, ou zonas discursivas, como desenvolve o autor, identificamos tópoi identitários, ou seja, cápsulas pré-discursivas que limitam a liberdade, mas que contudo são necessárias para a comunicação inter e intracultural. Estes tópoi se multiplicam em sociedades cada vez maiores e na transcultura, como veremos adiante, passam a ficar insuficientes para abarcar os sujeitos que deveriam implicar. A ideia de “brasilidade” atrelada à “tropicalidade”, ao samba, à bossa nova e ao sexo cria uma imagem coletiva (estereotipada) de povo que pode ser identificada pelo mundo, mas que é injusta e redutora mascarando uma indústria do turismo cruel, desigualdades sociais brutais e a coordenação ideológica capitaneada por uma pequena elite política. O ambiente da cidade de “*New Orleans*” no início

do século XX é, por sua vez, um lugar idealizado do surgimento do jazz que serve de repositório justificativo para os músicos das décadas seguintes. Através de grandes nomes como Sidney Bechet e Louis Armstrong esta cidade imaginada define uma linhagem ontológica que sobrevive nos dias atuais para dizer “o que é e o que não é jazz”.

A identidade, neste contexto da classificação, é entendida como algo tramado e engendrado por uma maquinaria de produção e organização. Constituem-se assim redes de afetos esperados e expressados pelas instituições como amor à pátria ou amor ao time de futebol. Até o advento da transcultura, esta identidade passava por um processo de planificação que obstruía o surgimento de alternativas coexistentes, chegando a criar “inimigos opressores” a serem combatidos como forma de auto afirmação. García Gutiérrez indica o que ele chama de “necrose identitária”, a decadência e falta de espontaneidade consequente de uma violenta defesa identitária, isto significa dizer: quanto mais defesa uma identidade precisa, mais vulnerável ela está.

Mesmo sendo espaço de resistência e continuidade, a identidade está sujeita a mudanças internas (endógenas), contudo protegidas por uma cláusula de blindagem que somente autorizaria mudança dentro de parâmetros de referência, partes “essenciais” para a caracterização do todo. Quando há a quebra desse “núcleo essencial” protegido pela blindagem, ocorre a substituição de identidades. Toda a classificação é ao mesmo tempo organização de um ponto de vista, mas também desorganização e negação de um sistema anterior imanente. Desta maneira, depor um sistema identitário é nada mais que criar vácuo para outra organização. Qualquer alternativa à classificação deve considerar estas estruturas que garantem a continuidade sistemática do pensamento classificado, independentemente de quem esteja no poder, para não operar uma mera troca de cadeiras, ou substituição de senhores.

2.2 – Crítica à Classificação

García Gutiérrez estabelece sua crítica à classificação em diversos ângulos e posições de reflexão. Sob a discussão da organização do conhecimento, seu foco são os processos de redução da contingência da realidade usados pelo pensamento classificado para a apreensão do mundo. Estes processos visam “catalogar, classificar, separar e dividir” (2011b, p.7) como pressupostos do conhecer.

Para estruturar estas lógicas de correlação e comparação de elementos no nosso cérebro ocidental, o autor traz à luz o pensamento do português Boaventura de Souza Santos e sua crítica da razão metonímica. A metonímia é uma figura de linguagem responsável pela substituição de um termo por outro, como por exemplo: autor pela obra, parte pelo todo, gênero pela espécie, continente pelo conteúdo, instrumento pelo portador, etc. O viés principal em questão é a discussão da ideia de totalidade e como ela pode influir na distorção do mundo. Boaventura denuncia os problemas causados pela necessidade de classificação da realidade em partes subordinadas a totalidades, a **redução metonímica**. O primeiro deles é a fragmentação da realidade. A divisão da realidade em partes observáveis retira a contextualidade das relações. Desta maneira, observar “objetos reais” acaba por se transformar em “observar a transformação racional de objetos em observações” (García Gutiérrez, 2011a, p.167). A construção de fronteiras conceituais e a comparação entre as partes acaba por culminar na homogeneização do todo e das partes imposta pela própria ideia de totalidade. Outra questão observada é a lógica arbitrária usada para lotear o todo em categorias. Estas categorias precisam se enquadrar aos limites da classificação, muitas vezes forçando definições convenientemente para assegurar que a “exceção” ou discrepância será conformada/absorvida pela regra da totalidade. O pensamento derivado dessa crítica é a necessidade de pensar as partes fora do todo, refletindo sobre a vida “além-totalidade” dos conceitos. Desta maneira, para Boaventura, por exemplo, urge pensar sul como se o norte não existisse. Por que não pensar o jazz como se o blues não existisse, ou até mesmo pensar a música instrumental improvisada como se a América do Norte não existisse?

Na cartografia das totalidades, outro recurso da lógica classificadora é a **redução dicotômica**. A dicotomização seria a redução do mundo a pares de opostos, sendo um deles privilegiado. A classificação do mundo por oposições, não gera conhecimento, gera somente conhecimento dicotômico. O **binarismo** é uma de suas facetas, a polarização de pares conceituais como na moral (bem/mal), no direito (inocente/culpado), na política (a favor/contra) e na digitalidade (1/0). Estes pares estão relacionados normalmente de forma tensa e conflituosa numa relação de **oposição**, como em: “norte *versus* sul”, “ocidente *versus* oriente”, “antigo *versus* moderno” e “esquerda *versus* direita”. A construção desses polos não é neutra e tende sempre a favorecer um lado privilegiado no discurso que subordina o outro. Este sentido de **subordinação** é ampliado pela **generalização por exclusão negativa**, isto é, a redução do polo desprivilegiado à simples negação conceitual do primeiro polo. Um exemplo seria a oposição

“cristãos *versus* infieis”, sendo o último conceito a generalização de uma multiplicidade de posições possíveis: muçulmanos, budistas, umbandistas, ateus, agnósticos, etc.

Generalizar é sempre ignorar a complexidade. Muitas vezes, para poder a integrar o mundo, o que é desconhecido é observado na medida das coisas já conhecidas de forma comparativa. A **redução analógica** pode gerar aberrações de avaliação como na famosa narrativa de Marco Polo que ao se deparar com um rinoceronte em sua primeira viagem à ilha de Java, na Indonésia, relatou ter visto um unicórnio. Não satisfeito, relatou que o unicórnio era totalmente diferente do imaginado na sua cultura (medieval europeia), ao invés de branco e ágil, tinha cabeça de javali, pés de elefante, pelos de búfalo, língua áspera e chifres negros e desgraciosos. Este relato do “unicórnio javanês” que ao invés de símbolo de pureza, “pisoteava vilmente donzelas virgens”, serve para exemplificar a crueldade conceitual perpetrada pela classificação. O relato é feito no livro de Umberto Eco, *Kant e o Ornitorrinco* (1997), e aponta a forma como a racionalidade analógica tende a rejeitar a possibilidade do novo em razão da necessidade de adequação à estrutura lógica já conhecida. Desconsiderar a mudança e a própria falibilidade é o que faz o pensamento classificado gerar visões alienadas da realidade. García Gutiérrez conclui: “as taxonomias que nós elaboramos são, na verdade, taxidermias metafísicas”. (2014, p.401) Se é tão difícil definir a classe do ornitorrinco (mamífero que põe ovos, tem vida anfíbia e possui bico), com então classificar nichos culturais, obras musicais, “gerações” de compositores e improvisadores?

Um pensamento com couraça de rinoceronte, unicista e portador da verdade não permite a circulação da criatividade. Numa alusão à imagem do educador de musical (“O rinoceronte na Sala de Aula”) desenhada por Murray Schafer (1991), penso que a possibilidade de imaginação de outros mundos, de outras posições de enunciação, é tarefa essencial para a vivência da alteridade e da solidariedade. Estes elementos constituem o cerne do fazer artístico como experiência comunitária e estética. Subverter binarismos, pensar em elementos classificados para além da própria classificação e ter abertura para aceitar o desconhecido são armas poderosa para promover democracia de pensamento.

2.3 – A Transcultura

Cultura é uma mera observação humana sobre o nosso próprio agir. Talvez seja o conceito mais plurívoco levantado neste trabalho, embora sua definição não seja seu objetivo principal. Para García Gutiérrez cultura é o modo como as pessoas entendem e se relacionam com o

mundo. Na vida do final do século XX e início do século XXI, entretanto, a transversalidade das relações e da comunicação parecem apontar para um complexo sentido global de cultura, destacado das formas convencionais de experiência humana, que o autor chama de “Transcultura”.

A “Solução Digital” do nosso tempo é a criação de conglomerados imensos de cidadania em redes digitais. Diversos grupos humanos conectados por interesses e desejos em comum que não mais estão condicionados a altos custos de logística da circulação da informação. Esta lógica de mundo é apresentada numa “interface gráfica” agradável que reduz a complexidade dos processos envolvidos na circulação de dados (deliberadamente encriptados), dando uma sensação de inevitável destino digital da humanidade, uma vez implicado numa cidadania virtual cada vez mais facilitada e intuitiva. Vai além pois implica num “universo de transações simbólicas e de práticas culturais que transborda o espaço digital de onde surge, mas que carrega seu selo” (García Gutiérrez, 2011a, p.10). Essa redução de complexidade dos processos de circulação de dados contribui para mediar e facilitar as relações que tendem a seguir o mesmo padrão na vida “*off-line*”. É acompanhada por uma ânsia por mudança entendida nos moldes do consumo, precária e volátil. Os usuários são alimentados por notícias cada vez mais instantâneas e atualizadas a cada minuto (o termo usual é “*newsfeed*”) que implicam num estado de alerta que sempre clama por novidade. Neste sentido, a fixação pelo novo e uma vida pautada pela obsolescência é o que caracterizam essa modo neofílico de mudança.

Este espírito do nosso tempo cria uma “natividade digital” e estabelece novas formas múltiplas de convivência com a única, e aparentemente inofensiva, exigência de que orbitem a digitalidade. García Gutiérrez, neste contexto, assevera: “toda cultura carrega uma classificação de mundo” (2011a, p.11) Vai além, dizendo que toda invasão é precedida por um processo de intercâmbio tecnológico, que muito longe de ser neutro, é interessado e instrumentalizado. A digitalidade carrega consigo a lógica ocidental de relações, não mais entendida como lógica geográfica ou física, mas epistêmica. Direcionamentos simbólicos mascarados pela amigável “interface gráfica” não deixam transparecer a arquitetura do código e seus algoritmos que, impulsionados pela publicidade, criam desejos, fluxos de consumo e estabelecem padrões de comportamento. Assim, a mudança neofílica pode ser entendida como mero “câmbio formal”, e se assenta sobre vigas mestras de classificação dogmática, imutável e ancestral.

A palavra cultura está associada etimologicamente ao assentamento dos povos à terra. Em algumas línguas ela é um termo polissêmico que pode ser associado à agricultura. Estas geoculturas se fundavam na necessidade de sobrevivência dos primeiros grupos humanos e desembocaram, pela organização e divisão de tarefas, em uma estrutura hierarquizada que fazia dos nascidos sujeitos protegidos e prisioneiros. Depois de presenciar guerras, imperialismo e colonialismo estas geoculturas se veem em franca dissolução num período de 100 anos, no qual o “nacionalismo analógico” é substituído por uma matriz cognitiva global sem raiz territorial, um lugar comum digital que substituiu culturas milenárias. Esta substituição está, por um lado, carregada de otimismo em razão de indicar emancipação e erradicação de tradições trágicas e superstições. Também por promover cosmopolitismo e estímulo a singularidades, uma vez que implica em possibilidades de mistura e colagem de identidades antes inimagináveis, uma cultura “sob medida”, “customizada”, e sempre ansiosa pelo novo.

A questão que exsurge é associada à mistura simbólica precária como própria *ratio* da identidade. Seria coincidência estarmos reproduzindo a lógica do consumo nas nossas relações pessoais e identitárias? García Gutiérrez ressalva: “qualquer tecnologia é, antes de tudo, uma ‘tecnológica’ nunca asséptica nem banal, neutra ou vazia” (2011a, p.19). O autor diz mais explicitamente: “Os sistemas e tecnologias da comunicação são inseparáveis das culturas. Secularmente são as culturas que os criam de acordo com necessidades específicas, e utilizam para seus próprios fins” (2011a, p.41).

Assim também aponta o pesquisador da comunicação Muniz Sodré na definição de seu conceito de “*Bios* Midiático Ocidental” (2002). O bios é a sociabilidade na *polis*, o solo que caminhamos, que na era da informação virtual adquire uma esfera abstrata e simultaneamente real. Seus modos de agência e sugestão sobre nós são frequentemente interpelativos e o que ocorre nos seus espaços de convivência tem um grau de existência concreto, como a sugestão de desejos de consumo e construção da imagem de figuras públicas feitas pelo marketing publicitário e político. O *bios* midiático ou virtual seria o quatro *bios*, além da política (*politikos*), do conhecimento (*theoretikos*) e dos prazeres (*apolaustikos*), definidos por Platão e Aristóteles. Yamamoto, ao descrever o trabalho de Sodré, aponta que o novo *bios* aparece no horizonte humano graças à “extensão do mercado à esfera da vida (das relações sociais)” e ao “grande avanço nas áreas de informática e comunicação (exigência do próprio Capital)” (Yamamoto, 2002, p.51).

O surgimento desse *bios* virtual se dá pela observação da “mídiação”, a influência do sistema midiático na organização da sociedade. Alguns exemplos são: as políticas de “branqueamento” que reforçam o racismo e a violência; as campanhas publicitárias de celebração do hedonismo e da apatia política; e a constituição de atmosferas “estéticas”, sensoriais, que viabilizam certo encaminhamento político (Yamamoto, 2002, p.50-51). Sobre o contexto e definição da mídiação Sodré expõe:

(...) é uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido da comunicação entendida como processo informacional, a reboque de organizações empresariais e com ênfase num tipo particular de interação - a que poderíamos chamar de ‘tecnointeração’ – caracterizada por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade sensível, denominada ‘medium’” (2002, p.20).

A coleção de interesses que subjaz a transcultura é apontada por Sodré nas necessidades do mercado amparado por diversos agentes como a publicidade. Através de uma configuração discursiva autorreferente em que prevalece o código/meio/forma, ocorre a troca da representação clássica da realidade por uma vivência apresentativa, uma “interface gráfica” que media as interações. Direcionamentos simbólicos, comerciais e ideológicos estão implícitos nos algoritmos de pesquisa aparentemente neutros. O código contamina simbolicamente os sujeitos que ingenuamente interagem e que são sugestionados por publicidade direcionada (definidas pelo histórico de acesso do usuário) e bolhas de informação (o oferecimento de conteúdo agradável às opiniões do usuário). Algoritmos de pesquisa da empresa Google fazem analogias, aproximações, contextualizações (com base em metadados colhidos em contratos de adesão) e chegam a oferecer o recurso “Você quis dizer?”, que corrige e adequa sua entrada de pesquisa ao que se espera que você deseje encontrar. Recentemente, a empresa promove um novo recurso de análise de dados (próximo às eleições presidenciais de 2016 nos Estados Unidos): o “*Fact Check*”. Ele serve para analisar se notícias pesquisadas no site são reais ou ficção segundo algoritmos já usados por diversos mecanismos disponíveis na rede que etiquetam a relevância e a probabilidade de veracidade das informações. Postagens “patrocinadas” em redes sociais (publicidade), por outro lado, usam os dados coletados de interações prévias do usuário para oferecer o produto ou experiência ideal, “customizada”.

A liberdade de escolha, a aproximação e o consenso, que a digitalidade nos leva a crer que vivemos, podem ser retratados também como conflito, crítica, dissenso, exploração e resistência. “O ardil da digitalidade é pensar que nos autonarramos quando, em verdade, aumentou com sutileza extrema o nível de heteronarração” (García Gutiérrez, 2011a, p.23). Sodré contribui apontando o caráter tecnicista da lógica da digitalidade:

A astúcia das ideologias tecnicistas consiste geralmente na tentativa de deixar visível apenas o aspecto técnico do dispositivo midiático, da ‘prótese’, ocultando a sua dimensão societal comprometida com uma forma específica de hegemonia, onde a articulação entre democracia e mercadoria é parte vital de estratégias corporativas (Sodré, 2002, p.21)

García Gutiérrez levanta os pontos negativos trazidos pelas interações transculturais: apropriação de pertencimentos cada vez mais precários (neofilia), a conversão de cosmovisões em tecnovisões acríticas (vida confinada à interface gráfica), redução da diversidade (falácia de pluralismo pela imensa oferta do mesmo), banalização e simplificação da própria imagem (vivência superficial e direcionada das identidades), e fácil manipulação de mentes submetidas a um mesmo sistema de tradução pelos poderes econômicos e políticos (conformação de qualquer ideia à arquitetura mercadologicamente conveniente/conivente do código) (2011a, p.23). O resultado é a penetração da cultura digital sem adaptação resultando num diálogo desigual entre uma diversidade de culturas em declínio e um código global em ascensão. Ou melhor, é uma espécie de “descolonização neocolonizante”, na qual apedreamos nossos antigos senhores (culturas nacionais decadentes) em nome de uma nova realidade sem rosto e inevitável (“solução digital”). Afinal de contas, como não ceder a estas novas tecnologias? Principalmente quando notamos que os equipamentos eletrônicos que garantem acesso a essa realidade ficam a cada dia mais eficientes e baratos? Onde será que estes equipamentos, ou melhor, “*gadgets*”, são produzidos e montados?

2.4 – Regulação da Vida

O pensamento classificado implica em uma vida extremamente regulada. Dietmar Kamper (1998) fala do conceito de organização da vida para o trabalho como lógica máxima das relações. Regulações do mundo para o trabalho incluem exigências, deveres, expectativa e competitividade, inclusive a própria normatização do descanso, pensado em função da reabilitação do corpo para as funções produtivas. “*Work Hard, Play Hard*” (trabalhe duro, divirta-se muito) é uma locução presente na música do rapper Wiz Khalifa, e diz bastante sobre este casamento inseparável entre o espaço de descanso e a manutenção da produtividade no trabalho. Inclusive a transgressão do prazer no momento de descanso pode ser avaliada como transgressão inerente ao controle das relações, sendo assim configurada na lógica do trabalho como vida. Por exemplo, a cultura da bebedeira e da ressaca presente na publicidade e na comunicação são aceites enquanto transgressão inerente e constitutiva desta vida.

As relações de classificação implicam também em hierarquização. Hierarquizar é submeter, subordinar instâncias a outras superiores. A toda a hierarquia subjaz uma motivação, mesmo que os seus critérios e as suas origens tenham sido esquecidas pelos superiores e os subordinados. O esquecimento contribui para perpetuar este critério como “natural” às relações. Subjugados a regras normativas da convivência e resignados com as escalas hierárquicas da pirâmide (ou espiral) social, nos percebemos sem possibilidades de vislumbrar realidades não enquadradas na lógica classificada. García Gutiérrez ainda alerta sobre a relação entre culpa e regulação: *“El problema de la regulación con todo, no es que seamos o podamos ser culpables de algo, sino la conciencia y sensación de culpabilidad permanente que contraem las personas”* (2011a, p. 34).

A regulação e classificação da vida pode ser percebida pela organização do espaço e do tempo apontadas por García Gutiérrez como geossímbolos e cronossímbolos. O espaço seria regulado por monumentos, nomes de ruas (identificadas com nomes de figuras sociais importantes), fronteiras, etc. O planejamento urbano normatizaria o espaço e indicaria elementos da identidade e das relações relevantes para um povo através dos geossímbolos. A organização do tempo por cronossímbolos, seria processo semelhante. É a “caledarização” da vida, agora classificada num ritmo cada vez mais dependente do relógio (e não mais pelos ciclos naturais) numa escala cada vez menor (de minutos e segundos, como nos noticiários instantâneos na internet). Os feriados, datas comemorativas, eventos cívicos e as promoções sazonais construiriam cronossímbolos que compreendidos no contexto da classificação organizariam o que entendemos por passado, presente e futuro. Além disso, o espaço e o tempo, mesmo que imaginados, estariam indissociáveis da lógica comercial. O tecido das relações econômicas é pautado pela cidadania como exercício potencial do consumo, e neste sentido parodio a última citação de García Gutiérrez: o problema da redução do papel do cidadão ao de consumidor, contudo, não é o simples ato de comprar objetos, senão a consciência e a sensação permanente de desejar comprar que as pessoas contraem.

2.5 – O “Meta-não-lugar” e os Nômades Transculturais

García Gutiérrez usa o conceito de Marc Augé de “não-lugares” para tentar pensar abstratamente nos espaços da transcultura. Os “não-lugares” seriam espaços desconectados da cultura local, de seus ritmos, temporalidades ou territórios. Seriam representados por aeroportos, cadeias de restaurantes, centros de compras, postos de gasolina e parques temáticos. Não importa onde se vá, a arquitetura e ocupação destes espaços é padronizada e

ritualizada, muitas vezes por normas internacionais ou corporativas, dando a sensação de se estar num espaço de exceção, desplugado dos seus arredores e conectado com uma ideia de cosmopolitismo genérico. A estes “não-lugares”, se somam, “peri-não-lugares”: autopistas, rotundas e anéis viários. O que propõe García Gutiérrez é entender a digitalidade como “meta-não-lugar” de excelência. O ocidente (como lugar epistêmico e não mais exclusivamente físico) está agora difuso em qualquer lugar, digitalmente e culturalmente, num processo que eventualmente arrasa culturas crioulas e mestiças em nome da transcultura.

Neste contexto sobram às culturas sobreviventes: ignorar as novas relações e se extinguir, ou adaptar-se e serem infectadas pela lógica imperceptível dos novos meios/modos de comunicação (uma aparente adesão sem exigência). Até mesmo os fóruns e lugares de resistência cultural à digitalidade, quando usam dos seus formatos, linguagens e tecnologias de informação, ao invés de resistir, ajudam no processo de consolidação da transcultura (García Gutiérrez, 2011a, p. 46-47).

Supera-se, assim, a ideia de verticalidade da geocultura por microcomunidades horizontais e transversais. Em razão da neofilia, *horror vacui* causado pelos processos de obsolescência dos desejos, o conceito de sujeito (referente a uma imobilidade e estabilidade), dá lugar à ideia de “nômade transcultural” (uma permanente posição de trânsito de identidades e desejos). A precariedade, a instabilidade, a deserção e a deslealdade identitárias passam, de transgressão ou crime simbólicos, a *modus vivendi*.

Desta horizontalidade e trânsito de possibilidades, contudo, emanariam valores unificantes aos quais o nômade está sujeito. Valores estes derivados da unificação da lógica planetária pela digitalidade, nos dizeres de García Gutiérrez, com vistas a uma homologação simbólica universal. O autor defende a luta por pluralismo lógico e não pluralismo mercadológico, pois a pluralidade de conteúdos da *ratio* transcultural está sujeita a uma mesma arquitetura lógica, protocolos e *softwares*, aos quais só acedemos através de amigáveis interfaces.

Sobre a limitação da liberdade do nômade social, podemos citar a falta de transparência da textura das opções sociais de liberdade. Isto quer dizer, como defende Slavoj Žižek, que não participamos das decisões que definem as condições das nossas escolhas, que acabam sempre feitas de forma obscura por “especialistas”. Nossas diversas possibilidades de associar identidades e de consumir produtos em prateleiras de supermercados está encarcerada numa moldura de “*freedom of choice*” (liberdade de escolha) que é impenetrável se tentarmos questionar suas condições e pressupostos. Somos condenados a vagar livremente pelos

milhares de espaços agradáveis e intuitivos da “interface gráfica”. Esta vivência apresentativa, conceituada por Muniz Sodré, é mantida por uma programação social e digital cada vez mais complexa, intangível e sem transparência. O nômade transcultural é como um jogador de videogames do estilo “*open world*”, estilo de jogo em que o participante pode circular com considerável liberdade por um mundo virtual, diferente dos jogos tradicionais com narrativas e objetivos lineares. Esta analogia ao mundo virtual implica uma série de processos “*under-the-hood*” (subjacentes, ou, numa tradução literal, “debaixo do capô”) que correm para além da interface gráfica das relações. Sobre este aspecto, Thor Magnusson, ao discutir sobre instrumentos musicais digitais, diz que as características abstratas do design de sistemas constituem a natureza epistêmica das ferramentas digitais (2009, p. 174). Os processos digitais têm uma natureza de *blackbox* (caixa preta), em que diversas abstrações e códigos não ficam à disposição do usuário, mas que contudo direcionam sua experiência na interface aos parâmetros disponíveis pelo código. Esta pode ser entendida com a liberdade de escolher entre milhares de variações sobre o mesmo produto, tudo imerso na mesma lógica classificada, trânsito confinado como fala García Gutiérrez.

Devemos, entretanto, tomar cuidado ao pensar formas de refletir e combater a cultura dominante para não cair no que o próprio Zizek chama de síndrome do “dia seguinte”. Uma vez derrubado o poder, como nos organizaremos no “dia um” da nova sociedade? Destituir senhores tende a abrir espaço para novas formas de poder pautadas pela mesma lógica classificadora. Para isso é importante traçar estratégias que se imponham como um vírus à lógica classificada, ou como propõe García Gutiérrez, o pensamento desclassificado. “*Es necesario reinventar los espacios predigitales, repensar los digitales y diseñar nuevos espacios paradigitales y posdigitales*” (García Gutiérrez, 2011a, p. 56).

3 – O Pensamento Desclassificado

O pensamento desclassificado é uma estratégia epistemológica de reflexão e ação sobre a classificação. Parte da crítica aos elementos do pensamento classificado para propor parâmetros que vislumbrem pluralismo lógico. Visa combater o pensamento dogmático instalado nas imperceptíveis estruturas da normalidade do cotidiano por meio de processos reflexivos em uma hermenêutica da suspeita. Isto significa que uma das questões principais da desclassificação é a auto-insurreição permanente e voltada para as raízes lógicas do pensamento.

Um dos termômetros de avaliação da realidade é a contradição. Ela é entendida de forma produtiva pois serve para ferir a lógica estática e unificante do pensamento classificado, incorporando um “outro” difuso na lógica do pensamento para ganhar diferença. Uma estratégia pretendida, portanto, é a de estabelecer um tipo de assistente incerto para a subjetividade que foi vítima da consistência e da racionalidade. Pretende a mudança do mundo pela mudança incansável do próprio mundo, um estado de auto revisão constante. Não somente preocupada com a mudança de lógica, a desclassificação, como operação para-epistemológica, visa modificar a lógica subjetiva da mudança. Esta metarreflexão sobre a mudança visa impedir a substituição de uma lógica de trânsito confinado e neofílico por outra fundada nos mesmos princípios.

Na transcultura, as mudanças ocorrem rapidamente, mas, na superfície das interações, encobrem uma estrutura categorial mais pesada e unificante oferecida aos conjuntos culturais. García Gutiérrez observa a contradição entre aparência de abertura, volatilidade e intercâmbio das categorias transculturais, em oposição à inflexibilidade extrema de suas imposições estruturais, ou seja, “imobilismo lógico”. Ou seja, podem ser exemplos dessas imposições que exigem conformação dos ingressantes: a exigência de adequação à lógica de mercado, a exigência à cessão de dados produzidos pelo usuário, as formas como ocorrem o trânsito e armazenamento de dados, a limitação da experiência em redes ao âmbito audiovisual, a comunicação mediada por meio de memes da internet⁴, em suma, a arquitetura do código.

⁴ Memes da internet são ações, conceitos, frases de efeito ou trechos de mídia que se espalham e se multiplicam pela rede geralmente por imitação e paródia. Passam a fazer parte relevante na comunicação no ambiente virtual porque tem penetração massiva nas relações entre culturas, que podem compartilhar os memes e construir discursos fundados na sua expressão em imagens, hiperlinks, vídeos, sítios ou hashtags. O termo foi

García Gutiérrez fala da linguagem como instrumento de dominação mais econômico, leve e eficaz que qualquer maquinaria de guerra, o que explica, em muitos casos, a substituição de generais por publicitários e consultores de marketing político. A linguagem passaria por processos de adaptação à absorção coletiva, chamados de *Castrati* Cognitivos, que produziriam logos hipnotizados de massas. Trataremos posteriormente sobre as formas de agência sobre a sociedade e as estratégias de influência sensível no comportamento humano que estas afirmações implicam com os trabalhos de Muniz Sodré e Tia DeNora, principalmente no que diz respeito à música.

O pensamento classificado como instrumento de dominação pode ser criticado por algumas óticas. O primeiro é a estabilidade cognitiva que implica na imaginação limitada de mundos. A linguagem pode ser território de auto-sublevação com vistas a “exumar nichos lógico-semânticos”. Outro ponto é o uso da universalização e da generalização, representações falsas e interessadas do mundo, uma vez que reduzem a complexidade das relações em favor de uma posição privilegiada. A forma de resistência proposta por García Gutiérrez para este problema é a abertura ao intercâmbio e a relativização crítica, porque “*al generalizar, clasificamos todos los mundos posibles bajo el imperio de uno privilegiado*” (2009, p. 101). Um terceiro aspecto combatido é automatização enunciativa de jargões e frases de efeito que tende a hipervalorizar a autoridade do professor, padre, ministro, maioria, povo, minoria, etc. Iconoclastia à autoridade blindada pela pirâmide retórica da credibilidade é uma medida de combate ao tipo de argumento que assenta sobre o poder da competência formal do enunciador. Sob a ótica da crítica à razão, podemos levantar mais uma ótica de crítica à classificação. A razão pode ser entendida como espécie de crença em seus próprios métodos, principalmente quando se aponta o fato que ela é marcada pela transformação de desejos em argumentos, de impulsos em justificações.

A racionalidade se subordina a seu próprio poder assim como as religiões às divindades. O racional é a observação fragmentada do mundo para responder as grandes perguntas sobre o sentido da vida. Mas, ao mesmo tempo que consegue adestrar e reprimir as pulsões irracionais e a imaginação da criança, age somente de forma a anestesiar a inquietação e o mal-estar da existência, que são apontados por García Gutierrez como gatilhos da desclassificação. A racionalidade se apresenta, assim, como moral repressora de “baixos instintos” como dominação, sexualidade, ganância e medo. Para o autor, a ciência não produz conhecimento, só produz conhecimento científico (2011a, p. 106). Desta maneira, algumas questões se

originalmente criado por Richard Dawkins em 1976 para tentar entender melhor as formas de propagação da informação.

impõem ao conhecimento científico. O conhecimento é produzido para quê e para quem? A profusão de interesses que se entrelaçam e que definem o financiamento de pesquisas fazem-nos entender que é impossível pensar em conhecimento científico como conhecimento neutro. Entretanto, a ciência insiste em se portar como caminho de acesso ao paraíso, sendo os cientistas seus profetas. Esta fé em um discurso único prejudica a possibilidade de existência de múltiplos itinerários criativos, e para tanto se faz necessária a desclassificação como hermenêutica, ou como posto por García Gutiérrez, gnosiologia mestiça, que rejeita a unicidade do discurso.

A ilusão da neutralidade é expressada pela divisão do mundo em dicotomias, e a contradição serve de instrumento para rechaçá-las. Alguns elementos da dicotomia são: binarismo, oposição, subordinação e generalização negativa. O binarismo é a já discutida divisão do mundo em pares conceituais entendidos como forma necessária de produção de conhecimento. Norte e sul, ocidente e oriente, justo e injusto, esquerda e direita, popular e erudito, inocente e culpado, são expressões desta polarização. A oposição define o estado de conflito permanente que a fragmentação em duas extremidades implica, combate esse que define as identidades em contenda, pois sua subsistência existe em função do imanente “inimigo”. A subordinação pode ser entendida pela necessária organização interessada dos pares. Não há neutralidade pois sempre um lado do panorama binário está em situação de privilégio em relação ao outro, como se propusesse uma adesão preferencial (que García Gutiérrez chama de automatismo), como na dicotomia bem contra o mal. Partindo da percepção dessa desigualdade entre os polos, podemos caracterizar a generalização negativa. Quando ela ocorre, o elemento subordinado é representado por uma negação generalizada de seu par oposto. Por exemplo, na dicotomia normal e anormal, ou nacional e estrangeiro, e até mesmo cristão e infieis. O polo prejudicado nestas hipóteses aglutina uma pluralidade de possibilidades reduzida a uma oposição interessada. Interessante ressaltar que mesmo tricotomias e politomias podem representar o mesmo que a dicotomia, muitas vezes podendo, inclusive, aquelas serem reduzidas conceitualmente a esta.

Uma solução possível para as dicotomias seria a de matizar os polos opostos em posições mestiças e contraditórias que serviriam para invalidar a própria ideia da dicotomia. Reabilitar a inconsistência seria uma forma de combater a estaticidade do pressupostos classificados. García Gutiérrez chega a propor o uso de oximoros, figuras de linguagem que combinam

elementos opostos (contraditórios) para poder construir, no contexto, expressões densas como música silenciosa ou obscura claridade.

Atrás das contradições se escondem outras modalidades de consistência, de recursos cognitivos resultado de “milenárias alquimias encefálicas”. A partir de paralógicas, inconsistências e contradições podem surgir conclusões racionalmente corretas, eficazes e imprevisíveis. Isto porque de lógicas fechadas, consistência e coerência também surgem injustiças e irracionalidade. O pensamento desclassificado serve portanto de assistente lógico, que ao invés de criar alternativas substitutivas definitivas para a classificação, propõe paramedidas que, usando as estruturas existentes, se acoplam ao conhecimento tradicional o desestabilizando. Pensar sem dicotomias ou hierarquias é uma tarefa difícil, inclusive para o autor, que no capítulo sobre dicotomias (García Gutiérrez, 2011a) aponta os binarismos usados por ele mesmo para definir o que são dicotomias. A cognição desclassificada se suporta em essências mutáveis e conceitos precários e negociáveis para combater a cognição classificada de dentro dos seus parâmetros.

A contradição combate outro problema do pensamento classificado, o essencialismo. A lógica essencialista é aquela que emprega o verbo “ser” de forma unicista para reduzir as possibilidades de observação sobre o mundo. Esta castração de mundos possíveis é o que critica García Gutiérrez quando propõe o “onticídio”. Para ele, tudo “é também” sempre outra coisa, significa admitir o falibilismo, uma “estratégia de extensão ontológica ou identitária”. Esta estratégia define um panorama em que é possível “ser e não ser” admitindo também a contradição necessária, uma vez que *“sino una instancia no solo es, sino que es también, entonces posiblemente podría no ser”* (2011a, p. 135). Os oxímoros ajudam a desmontar falsas estabilidades através de contradições, como por exemplo nas reflexões sobre: sul nórdico (Austrália como exemplo de país rico no hemisfério sul), norte sulista (como algumas repúblicas ex-soviéticas), centro periférico (como grandes cidades em países subdesenvolvidos como São Paulo ou Mumbai), e periferia central (como distrito do Bronx da cidade de Nova Iorque).

Considerando as reflexões levantadas até o momento, podemos dizer que o pensamento desclassificado almeja atacar o patrimônio epistêmico da classificação, qual seja: a verdade, a identidade, a memória, a racionalidade, a linguagem e a comunicação. Desclassificar estes elementos permite não cair no deslumbramento pelas novas formas de relação social que são

extremamente dinâmicas mas que implicam num sincretismo que unifica múltiplas visões dogmáticas de mundo.

A verdade não é um conceito interessante para a desclassificação, porque, sempre que usada como bandeira para a ação no mundo, será um produto do engano. O problema é que toda a verdade acaba necessariamente sendo parcial e relativa, mas sua imposição sobre o mundo sempre tem pretensões universais. Entender a verdade como acordo social, como estado de construção permanente, em processo de trânsito, viabiliza pensar o real como “verdade situada”. Tal forma de pensar autoriza o autoquestionamento, um vez que *“la mayor y única pureza seria la del mestizo”* (García Gutiérrez, 2011a, p. 158).

A identidade é outra forma de organizar o mundo como totalidade, uma vez que constrói imagens abstratas do “eu” que, se não abertas a revisão, são alienadas pelo simples fato que *“todo cambia alrededor del sujeto que da cuenta del cambio, pero también todo cambia en el interior del sujeto”* (García Gutiérrez, 2011a, p. 71). São heteronarrações de nós mesmo feitas por instâncias coletivas que podem elaborar os mais íntimos relatos de nossas vidas. Em que pese a profusão de informação na transcultura, a forma de conhecer está colonizada. O pluralismo aparente de conteúdos simbólicos presente na digitalidade se transformará paulatinamente em valores cada vez mais convergentes, e a singularidade residirá *“en la diversidad de formas y maquillajes”* (2011a, p.45). Desclassificar a identidade é um caminho de nomadismo que permite uma efetiva singularização, pois a revisão das próprias meta-observações sobre o *self* pode garantir um estado de liberdade reflexiva.

García Gutiérrez cita Paul Ricoeur quando fala sobre a relação entre identidade e memória. A rememoração sempre é inferida por um tipo de imaginação subjetiva ou coletiva. A narrativa do passado só pode ter valor se situada e entendida subjetivamente. A memória coletiva, por sua vez, considerando os mecanismos de regulação da sociedade, é historicamente orientada pelo poder com narrativas oficiais em espaços “musealizados” e tempos “calendarizados”. Na transcultura, entretanto, os registros digitais nos tornam reféns da hiperconexão e de uma exomemória perene e ressignificada virtualmente. Sem o prazer e o descanso proporcionado pelo esquecimento, a memória fica presa a registros emoldurados pelo código. García Gutiérrez complementa: *“el enemigo de la memoria no seria ya el olvido, sino la hipermemoria. Una saturación de memoria que comprometeria (...) la relevancia de la memoria misma.”* (2011a, p. 165). O grande fluxo de informação em *feeds* de notícia em redes sociais e mecanismos de busca afetaria a própria natureza da memória, envolvida em tanta transitoriedade que não poderia se

prestar a própria reflexão. Talvez controlar o fluxo de informação a que estamos expostos passe a ser uma estratégia de limitação da precarização da relevância da memória.

A *alma mater* da classificação é a racionalidade, declassificá-la é imprescindível. A ciência é um mecanismo autorreferente de legitimação dos próprios parâmetros de validade que serve de mecanismo para regulação da realidade. Pode ser entendida como uma estrutura dogmática vazia com pretensões de universalidade. A razão oculta os pressupostos humanos que a impulsionam como as sensações, os interesses e a própria retórica do convencimento. Para García Gutiérrez “*la ciencia no observa objetos reales sino transformaciones racionales de objetos en observaciones*” (2011a, p. 167).

A linguagem e a comunicação definem os limites do mundo. Não são somente contexto da classificação, mas também são instrumentos ativos em razão de suas regras sintáticas e estruturais. A linguagem extrapola a língua e como comunicação pode envolver a música. Ingrid Monson cita o conceito de Charles Seeger de *linguocentric predicament*, para explicar que não podemos achar que é possível a tradução linguística, em palavras, da experiência musical (Monson, 1996, p. 74/75). Seeger ainda engloba o conceito de música e linguagem dentro do conceito geral de comunicação, que extrapola a língua e inclui diversas variáveis sensíveis.

A proposta da desclassificação é *hackear* a vida cotidiana com operadores desclassificantes que ajam sobre os sistemas de classificação. O objetivo é garantir a descolonização do pensamento e o fluxo igualitário de informação. Estes operadores seriam ferramentas lógico-semânticas que agiriam de forma ética e política sobre a vida. Seriam eles: o operador complexo e o operador transcultural. O primeiro seria o detector de possibilidades. Buscaria a coexistência de conceitos em oportunidades iguais de exposição. Tenderia ao multiculturalismo por ser uma matriz de expressão contingencial. Seria responsável pela representatividade, diversidade e divergência. O operador transcultural, por sua vez, representaria a busca por verdades consensuais (negociações e homologações) que incidiriam sobre premissas de argumentos e topoi. Almejaria definir algumas normas éticas globais para a partir disso agir como *disclaimer* (ressalva, aviso) da infração, entretanto sem invalidar ou censurar posições que teriam espaço garantido pelo outro operador. Este último operador seria responsável pela legitimidade, equilíbrio e convergência. Ambos os operadores atuariam mutuamente para garantir equilíbrios nas relações de forma a garantir democracia formal de possibilidades (operador complexo) e democracia material (operador transcultural), no sentido que alertaria sobre violações a, por exemplo, direitos humanos e convenções sobre justiça e dignidade.

4 – A Potência Emancipatória da Dimensão Sensível.

Muniz Sodré é sociólogo, jornalista, tradutor e professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seu trabalho é bem diverso e englobando em muitos aspectos a questão da educação, tendo o próprio assumido um cargo público de presidente da Fundação da Biblioteca Nacional do Brasil, bem como presidido a TV Educativa. Em seu livro “Antropológica do Espelho” (2002) ele desenvolve o conceito de bios midiático, uma espécie de comunidade afetiva de caráter técnico e mercadológico, onde impulsos digitais e imagens se convertem em prática social (2006, p. 99). Ele fala sobre a invasão do mercado na vida íntima das pessoas e da preponderância da lógica do consumo implícita nas relações patrocinadas pelas formas de comunicação hegemônicas. Este processo de controle social complexo que não envolve, primordialmente, proibição ou repressão diretas, é capitaneado por um sistema de sugestão gerido e financiado principalmente pela publicidade. Ousaria dizer que a ideia de ciências sociais como ciências da “física da sociedade”, crença promovida pelo positivismo nas origens científicas dos estudos sociais, hoje, poderia ser parodicamente percebida na publicidade. Que tecnologia científica tem o poder de entender as relações sociais e influir incisivamente nas condutas humanas que não a publicidade? No livro “Estratégia Sensíveis” (2006), Sodré reflete sobre as formas sensíveis de sugestão no contexto do bios midiático, ao mesmo tempo procurando formas de pensar a potência emancipatória da dimensão sensível (não instrumentalizada pela razão mercadológica).

Vivemos uma época estética, segundo o filósofo italiano Mário Perniola, não porque privilegiamos as artes, mas porque o campo estratégico dos nossos tempos, ao invés de cognitivo/racional, é do sentir/*aisthesis*. Interessante notar que no discurso oficial vivemos uma sociedade pautada pelo desenvolvimento científico, ou como no jargão da bandeira brasileira, “ordem e progresso”. Mas numa sociedade pulverizada em milhares de nichos de identidade, e conseqüentemente de mercado, podemos questionar de que forma podemos ser constantemente suggestionados por diferentes agentes que não nós mesmos. A “pura vertigem da velocidade informacional nas redes cibernéticas” (Sodré, 2006, p. 19) nos deslumbra com um sensação de liberdade de consumo de conteúdos que chega a ser irreflexiva. Aparentemente as tecnologias de deslocamento e comunicação (grandes navegações, aeroplano, carro, telefone, rádio, televisão, internet) deveriam ter promovido a aproximação dos povos e a difusão de culturas, mas pelos indícios geopolíticos deste início de século, podemos constatar que esta afirmação é uma falácia que sobrevive como crença.

Sodré aponta que a experiência industrial destas tecnologias produziu vivências intensas, como a possibilidade de contatar pessoas territorialmente distantes ou armazenar registros de momentos importantes da vida humana. Entretanto, percebe o autor que o conteúdo destas vivências ou a matéria dos acontecimentos não eram crucialmente relevantes para entender o impacto destas tecnologias na vida da mulher e do homem. Esta observação segue a trilha do pensamento de Marshall McLuhan, citado por Sodré, que ficou conhecido pela sua frase “*The Medium is the Message*” (o meio é a mensagem). Há sentido no próprio meio de comunicação, sendo o conteúdo das interações, incidental. O que importaria na observação dos efeitos da comunicação na sociedade seriam as formas de codificação hegemônica contidas na própria tecnologia, seus signos de envolvimento sensorial, sua aproximação fantasmática e não necessariamente o conteúdo da conversa de telefone, do programa de televisão, ou mesmo do sítio virtual. Sodré desenvolve as consequências para além da técnica que envolvem o paradigma do novo medium:

O medium de hoje não se define como um mero dispositivo técnico (embora esse suporte lhe seja necessário), nem como uma forma fechada em tomo de uma gramática expressiva própria (tevé, cinema, jornal, etc.), e sim como o conceito de desdobramento tecnológico da Cidade Humana, uma espécie de prótese ontológica para o controle das relações sociais e das novas subjetividades por tecnologias informacionais. (2006, p. 98)

4.1 – Apontamentos sobre a história do conceito de Estética

O predomínio da lógica da comunicação sobre o próprio conteúdo linguístico comunicado nos faz questionar o próprio poder da sugestão, uma vez que a influência não passa primordialmente por um âmbito consciente. Nietzsche defendia que a consciência é a parte ínfima e menos importante da psique. Entender os caminhos do pensamento sobre o fazer estético pode oferecer caminhos para seguir a discussão.

A influência da sensibilidade na orientação de nossas condutas foi estudada sob diversas óticas. Talvez a mais clássica, no quadro da filosofia ocidental, é a que a relaciona com a ideia de beleza⁵. Os pensadores estoicos viam o belo como imitação da ordem universal, um microcosmo. Seria a imitação do divino tornada tangível. Platão, por sua vez, via a beleza como intangibilidade. Para ele, ela não poderia estar presente no mundos das sombras, mas fora da caverna, na luz. Sua contemplação seria eminentemente racional e nos aproximaria da

⁵ Apontamentos tomados na aula do professor Clóvis de Barros no II Encontro com a Filosofia, ocorrido em Belo Horizonte em 2010, e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y6bnRT5ROB8>

verdade absoluta. Aristóteles se apoia na ideia de eudaimonia, de ser habitado por um bom gênio (*daemon*), como forma de avaliar a beleza. Para ele o belo é aquilo que não tem utilidade e persiste por si só. O artista teria um papel interessante na polis pois seria através dele que o povo teria um acesso didático a âmbitos universais da existência por meio do particular, do específico, do objeto de arte. Seguindo para o século IV, Santo Agostinho vê a arte como um problema essencialmente de quem representa (o artista) e não necessariamente do objeto de arte que, para ele, não mais precisaria imitar a natureza.

Posteriormente Spinoza defende que a beleza existe nas relações que mantemos com o mundo, sem considerar o âmbito transcendente. Para ele algo é belo na medida em que nos alegra (que aumenta a potência de agir). Logo a beleza é a capacidade do mundo de alegrar no contexto de afetos inéditos. Esta avaliação levaria a um particularismo que não explicaria os grandes consensos sobre o belo, como pode haver tanta coincidência? O que pode alegrar um não necessariamente alegra o outro? A qualidade de experiência, inclusive, pode alegrar de formas diferentes o mesmo sujeito no decurso do tempo. Em Descartes, por exemplo, a coincidência poderia ser entendida pelo aspecto iminentemente racional do belo. A música manifestaria o belo porque seria o resultado de uma harmonia matemática, quicá Pitagórica, das formas. Portanto, qualquer um que realizasse um investigação racional, chegaria aos mesmos resultados sobre o que é belo. Contrapondo esta visão racionalista, David Hume propõe que a beleza é uma questão da experiência do homem, do corpo, daquilo que agrada e dá prazer aos sentidos. A unidade na apreciação do belo seria consequência da partilha dos mesmo cinco sentidos providos pelo ser humano. Para ele o problema consistiria na discordância, que seria explicada pelos processos de refinamento dos sentidos que daria maturidade à apreciação sensorial, maturidade esta detida por especialistas.

Já Kant não entende a beleza nem como expressão racional e verdadeira, nem como expressão experimental e agradável. Propõe, a grosso modo, a antinomia do belo, a reconciliação do sensível com o inteligível. A beleza seria o momento em que o mundo para nós parece ter sentido, que poderia ser encontrado na natureza e na arte. A beleza seria um atributo do particular, não uma teorização genérica. E os consensos derivariam da ética kantiana expressa no imperativo categórico. Todos os homens e mulheres teriam a pretensão que os seus juízos de beleza fossem convertidos em universalidade. Esta pretensão derivaria da concomitância entre prazer (individual) e entendimento (compartilhado). O belo então é discutível e não mais absoluto.

O conceito moderno de estética só foi cunhado em 1735 por Alexander Baumgarten, compreendendo o estudo da sensibilidade. A preocupação deixa de ser o belo e toma outros aspectos. A concepção sociológica, dos pensadores do século XIX e XX, por exemplo, para responder à questão sobre os consensos, vê a concordância estética como resultado bem sucedido de uma dominação social. Seria consequência da luta entre agentes sociais interessados na definição do belo. Padrões de beleza seriam incutidos em processos de socialização, uma vez que de padrões estéticos poderíamos extrair padrões éticos. Ocorre a promoção do belo e o saneamento do feio segundo os valores sociais hegemônicos. A indústria do belo seria representada pelo aparente prazer do corpo, que na verdade seria mais uma expressão de dominação. Assim podemos citar a “ortopedização dos corpos” defendida por Foucault, ou mesmo o habitus estético desenvolvido por Bordieu. O prazer agora seria entendido como instância autorizada e alinhada. A beleza agora tem valor ideológico, de dever ser, de norma estética.

Nietzsche, precursor do pensamento pós-moderno, não avalia a arte pela ação, resultado ou suporte, mas pela força da manifestação do artista. Toda a manifestação humana seria determinada por uma força ativa, estas forças se reorganizariam, inclusive sendo combatidas por forças reativas da moral e da defesa da verdade. O artista seria assim responsável por nos por no mundo da vida, nos afastando da verdade que engessa o mundo. A beleza é uma consequência da arte e do corpo, é portanto energética, pulsante e visceral. “Algo pensa em mim”, o belo é a expressão de um corpo pensante, de uma força vital não controlada pela consciência.

4.2 – Corpo, Razão e Afeto.

A expressividade da corporeidade pode superar a literalidade do pensamento racionalista. Sodré cita o exemplo do grande ator que emociona o seu público ao interpretar um texto medíocre, pois, através da riqueza de sua expressividade, ele consegue superar a intenção e sentido de uma dramaturgia fraca. Para o autor:

Alma e corpo são a mesma coisa, apenas manifestada de formas diferentes, tendo a corporeidade relevância e precedência, uma vez que a alma é a sua idéia ou a sua representação. É a capacidade de associação entre idéia e corpo que suscita a imaginação. Esta se eleva no plano do conhecimento e faz da corporeidade uma potência afirmativa do ser. (Sodré, 2006, p. 23)

O dogmatismo da racionalidade, redutor da diversidade real em nome do império da unidade, tende à repressão da potência emancipatória contida na ilusão, na emoção do riso e no

sentimento de ironia. A forma racional de entender as emoções e sentimentos como *pathos* defende que as paixões afetam o juízo, confundem a coerência. Para Sodré, “o afeto vem primeiro e induz a arquitetura racionalista” (2006, p. 41). Hobbes dizia que “sem a poderosa eloquência, que assegura atenção e consenso, a razão seria pouco eficaz” (como citado em Sodré, 2006, p.44). Emoções e sentimentos ativam e viabilizam o raciocínio. O raciocínio pode servir, muitas vezes, como justificação de pulsões e desejos intuídos pelo pesquisador. Por este motivo que a literatura de auto-ajuda, como exemplificado por Sodré, é perversa, porque instrumentaliza sentimentos pela razão. Normalmente o faz para moldar “corpos de consumo” afinados com a evolução das mercadorias e que podem ser caracterizados: pela porosidade de identificações profissionais, pelas técnicas farmacológicas de saúde e pela cultura das sensações, emoções e paixões.

Sodré usa as definições de Damásio para diferenciar o conceito de emoção do de sentimento. A emoção é um fenômeno físico, conjunto de alterações do estado do corpo provocado por áreas cerebrais. O sentimento seria exatamente a metapercepção das emoções e do corpo num tipo de acompanhamento cognitivo. Estamos sujeitos e assujeitados a emoções, como, por exemplo, o medo da morte, a atração pelo inevitável. A emoção resulta do desejo e pode ser positiva, quando diz respeito ao desejo de uma coisa, ou negativa, quando representa a mágoa por não possuir.

Por isso, a emoção é uma arma de controle social na cultura de massas. As grandes ditaduras tecnológicas do começo do século XX (nazista, fascista e stalinista) foram excepcionais no manejo das estratégias emocionais direcionadas por rádio e televisão para grandes públicos. Instilavam coletivamente o medo e usavam da retórica do “bode expiatório” (inimigo número um) para construir afetos negativos e controlar comportamentos. Faziam o uso racional e instrumentalizado do afeto pela retórica, usando a dimensão estética para legitimar suas convicções.

Posteriormente estratégias de democratização das emoções substituíram a experiência humana tradicional por uma experiência pré-fabricada, estetizada, convertida em sensações e emoções pelo correto “*way of life*”. Percebeu-se que o controle subjetivo das massas era mais efetivo que o controle objetivo e coercitivo. Além disso, com as novas tecnologias de comunicação, o conceito de massas não exige mais ajuntamento físico ou presencial. Os conceitos de agitação e propaganda dão lugar à publicidade, que não mais se sustenta em ideais universalistas. Na

virada do último século, estas mudanças nas relações humanas são o contexto em que Sodré expõe:

Nos grandes shows de música popular, nos folhetins televisivos, na literatura de grande consumo, nos programas humorísticos de tevê, a emoção fácil é o produto com que se adulam os públicos, levando-os a risos e lágrimas fáceis. A emoção está aí a serviço da produção de um novo tipo de identidade coletiva e de controle social, travestido na felicidade pré-fabricada (...) (2006, p. 51)

Neste contexto, encontramos o conceito de “sociedade de controle” (de Deleuze e Guattari). É aquela que ocupa o corpo e a mente dos indivíduos por meio do desejo. Desloca-se, portanto, a ênfase do controle social do trabalho para a lógica do entretenimento. Prazer substitui esforço, assim como o onírico substitui o factual.

A Indústria da Cultura tem papel primordial neste cenário como espaço de natureza estética e moral que objetiva homologar uma “forma de vida”, entendida por Sodré como bios. Este sistema circulatório de afetos vê a superação das formas tradicionais de estandarização, característica das formas do capitalismo industrial do século XX (grande distribuição de produtos idênticos), por um novo sistema entendido como “codificação”, jogo de combinações e variações de objetos, que, embora diferentes, se enquadram no mesmo estilo ou categoria (a mercantilização de singularidades). Estas variações são construídas pela capitalização da identidade, através de dados coletados da vida cotidiana dos indivíduos (o mercado agora está ocupando espaços cada vez mais íntimos da vida). A subjetividade passa a ser produtora de capital humano fixo (“produção de si”). O homem passa a ser totalmente submetido à determinação do valor de troca capitalista, passa de cidadão para consumidor. “Isto implica uma individuação conformada por padrões (coletivos) de subjetividade, operacionalmente afins à nova estrutura” (Sodré, 2006, p. 57).

Este conceito é entendido como Economia do Afeto: a mercantilização da subjetividade, da etnicidade, da multiplicidade, das especificidades de desejo e necessidades. O lazer se transforma em código onipresente de controle e o valor do sujeito para a ser derivado das suas perspectivas de usuário de serviços integradas com um sistema empresarial e midiático que vai dar um jeito de descobrir e suprir seus desejos, mesmo os aparentemente fúteis ou reprováveis. Sodré cita Combe e Aspe quando estes dizem da dificuldade de entender os limites do ambiente de trabalho que nos é exigido. Seria como se o trabalho aderisse ao sujeito e não o contrário (2006, p. 62). O mercado passa então a redefinir a subjetividade contemporânea com auxílio da publicidade e da mídia, tornando a realidade em espetáculo.

4.3 – O Virtual e o Real

O âmbito do espetáculo é orquestrado em virtude da construção de imagens internas com vistas a reorientar hábitos, percepções e sensações. Estas imagens internas, ou fantasmáticas, podem ser visuais, auditivas, gustativas, olfativas e táteis. Sodré trabalha, por exemplo, o conceito de “quase-presença”, sensação de construção de memórias impregnada no corpo do espectador, num tipo de implicação tátil, pelos signos da mídia. Ocorreria uma “mímica sensomotora”, nos dizeres de Sodré (2006, p. 85), uma reação neuromuscular em resposta ao espetáculo operada no corpo do espectador.

Sodré cita Kerckhove para falar sobre a forma como a televisão fala diretamente ao corpo e só posteriormente à mente. Seria uma alusão ao trabalho de McLuhan em que a forma condicionante de uma experiência situada de comunicação tecnológica, o *medium*, unificasse as experiências sensoriais em detrimento do conteúdo. Sodré continua: “a televisão processaria quase-musicalmente (no sentido da aglutinação de elementos por contiguidade harmônica mais do que por significação) os afetos de uma comunidade de recepção, modulando-lhe magneticamente a sensibilidade” (2006, p. 84). Interessante comentar que o nome de um dos livros de McLuhan veio, segundo o autor conta, de uma erro tipográfico da edição que trocou a palavra “*message*” pela palavra “*massage*”, imediatamente acolhido por McLuhan, por abranger a dimensão tátil e sensória da relação com o *medium*.

A mídia transforma objetos em imagens, e neste processo, ocorre uma discretização, uma ressignificação de valores contínuos de experiência em pixels, a desmaterialização da experiência adaptada ao código de comunicação. Interessante notar que os limites do próprio código podem se tornar motivo de culto estético como no caso do visual “*8-bit*”, paródia da tecnologia gráfica dos primeiros jogos de vídeo game.

A Realidade Virtual, fenômeno cada vez mais imersivo e interativo, induz uma nova experiência perceptiva, talvez independente de qualquer realidade prévia. A quebra da linearidade do discurso e do ordenamento estético são elementos fundamentais para a fratura do velho “logos” analógico do final do século XX. Alguns resultados desse novo padrão comunicacional são levantados por Sodré: integração, interatividade, hipermídia, narratividade e imersão.

Por este caminho se orienta o artifício midiático para constituir um novo padrão comunicacional, em que atuam simultaneamente, segundo Packer e Jordan, cinco processos: integração, entendida como hibridização de tecnologias e formas

artísticas; interatividade, como possibilidade de manipulação direta do processo midiático pelo usuário; hipermídia, ou entrecruzamento em bases pessoais de elementos separados da mídia; narratividade, como conjunto das estratégias estéticas e formais que se resolvem em textos não-lineares na hipermídia; imersão, que é o envolvimento dos sentidos na simulação de um ambiente tridimensional!”. (2006, p. 104-105)

Um fenômeno que apoia esta nova velocidades de fluxos informativos é a circulação indicial. O índice, conceito trazido do trabalho de Pierce por Sodré, é o indício que liga dinamicamente uma coisa a outra. Na comunicação diária, gestos físicos ou entonação de voz são índices essenciais para interpretar signos linguísticos ou representacionais como acontece com a ironia. A imersão sensorial permite a comunicação num âmbito que vai além do puramente linguístico. Entretanto, a narrativa imagética, para construir uma complexidade especular dos demais sentidos, apela a uma profusão da velocidade. As pessoas acabam se saturando das imagens e deixam de acompanhar os conteúdos comunicados, se apoiando somente em indícios. Integram, portanto, a imagem ao ambiente onde se encontram, como quando se assiste televisão sem se importar com a programação. Ou mesmo, como ocorre no Brasil, com as novelas televisivas, que têm narrativas extremamente repetitivas (acontecimentos da trama são repetidamente referenciados nas cenas) e codificadas (mesmos personagens e papéis sempre se repetem) para que, não importa o que o espectador estiver fazendo, a sensação de acompanhar a história é mantida. Na verdade, o que se mantém é a presença do espectador em frente ao televisor como ritual mais significativo que o próprio conteúdo da programação.

Os estímulos sem conteúdo massageiam o espectador que se perde num mar de textos, pois a quebra da linearidade ocorrida na internet traz o elemento rítmico para o primeiro plano. As informações do *news feed* são irrelevantes se comparadas à necessidade de manter o ritmo que se flana pelas milhares de páginas.

As profusão de informação, entretanto, só constrói nosso senso de realidade pelo imaginário. Sodré cita Charles Rodier sobre a questão: “o mapa do mundo imaginável só é traçado por fantasias. O universo sensível é infinitamente pequeno” (como citado em Sodré, 2006, . 118). A digitalidade joga com a confusão entre imaginário e mundo real, derivando daí que o bios midiático seja uma forma espectral de vida e predisposta à simulação. Define uma nova esfera existencial estésica de retórica acelerada, que acarreta numa esvaziamento da experiência que se conforma aos jogos de produção e consumo. Este é o conceito de “Estesia Telecomandada” que age por meio da expropriação da experiência (corporeidade cada vez mais genética e culturalmente controlada) e da singularidade (menos autonomia de escolha criativa na partilha simbólica). “O isolamento sensorial do homem contemporâneo, sob a rede

gratificante do consumo conspícuo e sob as aparências de uma concentração tecnocultural do diverso ou do múltiplo, é o avatar do extremismo individualista do Ocidente” (Sodré, 2006, p. 123). A busca por reflexividade, que trava García Gutiérrez em sua proposta de desclassificação, é um caminho para não confundir ato reflexivo com um mero ato reflexo.

5 – Indústria Cultural

5.1 – Breve panorama do pensamento de Adorno sobre “Indústrias Culturais”

Theodor W. Adorno foi um filósofo, sociólogo e musicólogo alemão da escola de Frankfurt no século XX. Seu pensamento pauta as discussões sobre estética e ética, assim com os processo de sugestão e alienação cultural. Sua obra “Dialética do Esclarecimento” foi escrita em parceria com Max Horkheimer durante a segunda guerra mundial e faz uma crítica à lógica cultural técnica do sistema capitalista, a “Indústria Cultural”. O capítulo “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” aborda esta questão tão central na obra. Adorno fala sobre como a lógica capitalista usa a cultura para construir um complexo de manutenção do *status quo*. O uso da obra de arte como objeto de consumo é a questão central discutida através do pensamento dialético e do questionamento da estrutura social vigente durante a Segunda Guerra Mundial. Muitos destes questionamentos estão implicados nas teorias já discutidas, mas definir questões centrais do pensamento de Adorno ajuda a situar melhor a reflexão.

Um ponto importante é a definição de liberdade na sociedade do consumo. Adorno faz alusão a uma liberdade predefinida por mapas de consumo. Isto implica numa indústria cultural que cria produtos voltados para públicos específicos criando “*labels*” hierarquizados de grupos e classes sociais. Esta situação geraria uma ilusão de concorrência dentro de uma possibilidade de escolha possível. Também culminaria numa uniformização dos meios técnicos tendendo a uma alienação do sujeito, agora consumidor da mercadoria cultural (“sujeito agido”). Estas necessidades do consumidor seriam antecipadas por *experts*. A “liberdade de escolher sempre a mesma coisa” caracteriza a indústria cultural.

Um exemplo desta previsibilidade e uniformização da cultura é exemplificada através dos *plots* (tramas) dos *blockbusters* americanos (filmes de sucesso comercial), representando obras enlatadas e sem espaço para a divagação do leitor. A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural inibiria, assim, a capacidade intelectual do espectador (obra de arte pronta de apreciação automática).

A indústria cultural figura, desta maneira, como agente de ocupação dos espaços ociosos entre os turnos de trabalho das fábricas e escritórios. A arte como negócio ocuparia este espaço através do entretenimento, da diversão, operando por meio da universalização, da

massificação e da repetição. Esperam-se as mesmas tramas cinematográficas, os mesmos atores, as mesmas frases musicais, etc. A diversão serve como um prolongamento do mundo do trabalho, mas ao mesmo tempo não deve exigir esforço.

A ausência do esforço intelectual, a resignação, a fuga, são as características desta diversão instrumentalizada. Ela significa estar de acordo, esquecer o sofrimento e a preocupação com a representação do todo, que para Adorno é o verdadeiro significado da obra de arte. A infelicidade das pessoas seria gerida pela indústria cultural como maneira de vender o entretenimento.

A indústria cultural assim serve para estabelecer e afirmar o sistema capitalista pela sua pretensão de universalização, e pela manipulação das sensações e do discernimento do sujeito na ordem social.

A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. Ela se esgueira com maestria entre os escolhos da informação ostensivamente falsa e da verdade manifesta, reproduzindo com fidelidade o fenómeno cuja opacidade bloqueia o discernimento e erige em ideal o fenómeno omnipresente. (Adorno, 1947, 69-70)

Outro processo apontado por Adorno é o da corrupção do trágico que é utilizado pela indústria cultural de forma a aliená-lo da realidade e de reafirmar a estrutura social hegemônica. Percebe o cinema como recurso de “aperfeiçoamento moral” uma vez que opera de forma a domar os instintos revolucionários na sociedade.

Reforçando a ideia de liberdade prevista, o autor explica de que forma se desenvolvem processos que culminam no que ele chama de pseudo-individualidade. Adorno ainda faz paralelos entre a sociedade nazista, o uso da publicidade e sua relação intrínseca com a indústria cultural. Questiona assim a linguagem como veículo de dominação através da imposição de padrões, de vontades e de interesses. A história da indústria da música, por exemplo, é pautada pela concentração de poder entrelaçada por desenvolvimentos tecnológicos. Observar alguns aspectos desse desenvolvimento permitirá situar melhor o debate sobre como a música está inserida num contexto maior de sugestão e controle social.

5.2 – O surgimento da Indústria da Música

A origem da indústria da música data do surgimento das primeiras editoras de partituras. A criação da prensa por Gutemberg e o contexto de uma Europa mercantilista, com uma nova

classe média e progressivamente secularizada, explicam a substituição da Igreja pelo público consumidor como mecenas da música. Esta laicização e distribuição da cultura dá origem às primeiras legislações nacionais (Grã-Bretanha, 1710) e internacionais (*International Copyright Act*, 1838-1842) de *copyright*. A Convenção de Berna, 1886, foi um momento decisivo no processo de globalização da legislação de direitos do autor e de reciprocidade de relações. Neste período os Estados Unidos ainda não tinham papel central da produção de conteúdo, vindo somente a assinar a convenção em 1988. O *Tin Pan Alley*, movimento sediado em Nova Iorque, alavancou a produção norte-americana na participação no mercado internacional. Estas *song factories* privilegiavam a música popular em detrimento da música erudita europeia. Este período também é marcado pelo surgimento das sociedades de proteção dos direitos de autor pelo mundo (SACEM – França, PRS – Inglaterra, GEMA – Alemanha, ASCAP – Estados Unidos). Em 1926 estas associações formaram uma entidade internacional, a CISAC. Estas associações acabavam por definir que músicos entravam no conceito de música digna de reprodução, influenciando, portanto, na opinião pública. As concepções que fundamentavam as legislações de *copyright* eram flagrantemente europeias, outro elemento que contribuía para privilégios específicos à música notada e à própria ideia de autoria.

A era das gravadoras foi iniciada pela criação do fonógrafo por Thomas Edison em 1877. O próprio criador não imaginava as aplicações que sua obra acabaria por tomar. A *Bell Laboratories*, a *North American Phonograph Company* e *Louis Glass* (“o pai do Jukebox”) deram seguimento a este processo irreversível na indústria. Uma guerra de patentes marcou o período e só terminou com a criação de oligopólios que controlavam a indústria no mundo. A empresa norte-americana *Victor* e a *British Gramophone* chegaram a dividir os mercados internacionais em 1910 quase como num Tratado de Tordesilhas. Inicialmente a música “séria” tinha diversos privilégios nas listas de distribuição das empresas, mas, com o tempo, o embate entre uma concepção elitista de cultura e as realidades financeiras do gosto popular começou a mudar a forma com que se distribuía música. Questões legais marcaram o período e envolviam os *mechanical royalties*, os *performance rights* e posteriormente os *moral rights*. Este processo levou a uma colonização das legislações dos países do mundo através do *lobby* para garantir uma padronização da arrecadação de direitos. O advento da rádio teve papel central no fortalecimento da gravadoras.

A rádio foi uma tecnologia surgida de um conhecimento internacional partilhado. Sofreu influência dos períodos de guerra na primeira metade do século XX, tendo papel central na

batalha propagandística da II Guerra Mundial. A BBC foi o modelo de negócio que orientou o desenvolvimento destas novas empresas magnatas da comunicação. No mundo socialista havia um investimento massivo, entretanto estatal, na difusão da rádio transmissão. Rebee Garofalo (1999, p. 333) expõe o embate entre programadores elitistas (que difundiam a música erudita) e os *advertisers* (que distribuíam música popular). Questões legais marcaram o período, principalmente no que tange à participação americana e seu processo de propaganda do *American Way of Life* na guerra fria.

Avanços tecnológicos no século XX foram importantíssimos para mudar as relações em torno da música: a fita magnética, o *transistor* e a gravação usada nos *Long Plays*. Estas tecnologias tornaram a reprodução massiva da música mais barata, portátil e durável. O surgimento da televisão teve papel central neste processo uma vez que alterou as relações anteriormente pautadas pela rádio. Nesta nova fase as rádio difusoras passaram a reproduzir discos e demitiram suas orquestras residentes vencendo uma batalha judicial em virtude da crise imposta pelo novo meio de comunicação audiovisual. Esta nova realidade contribuiu com o fortalecimento de programas locais e de *deejays* independentes. Estas novas relações aproximaram as gravadoras dos programadores de rádio que agora trocavam uma programação barata por promoção “gratuita” de artistas. As gravadoras independentes também se multiplicaram no período por uma carência de oferta de música negra nas *majors*.

O advento do *Rock n’ Roll* mudou as relações tradicionais da indústria da música e da sociedade, politicamente e culturalmente. No novo estilo predominava o ritmo, a repetição e o improvisado com elementos de música afro-americana. Foi a primeira música vendida diretamente e especificamente para a juventude, criando assim um choque geracional mais visível na sociedade. Foi marcada por elementos políticos principalmente na década de 1960. Contudo, não deixou de ser uma música essencialmente comercial, ou, como diz Michael Lydon em 1970: o rock é uma equação de arte e negócio. Este período foi marcado pelo surgimento de grandes conglomerados econômicos da cultura. Na década de 1970 o idealismo acabou sendo suplantado pelos interesses do mercado, tendo a indústria, agora extremamente monopolizada nas mãos de poucos, integrado a música independente na sua cadeia de produção corporativa, quase como um espaço de experimentação de mercadorias.

O processo de monopolização da indústria ocorrido na década de 1970 fez muitos países menores atentarem para a manutenção de suas culturas em detrimento à propaganda hegemônica norte-americana. Em 1949, 19% das músicas transmitidas na Grã-Bretanha eram

locais, em 1958 esse número chega aos 14,8% (Garofalo, 1999, p. 339). Esta preocupação com o imperialismo cultural fez em diversos países surgirem movimentos contra a cultura “elétrica” dos amplificadores e guitarras (no Brasil a “Marcha Contra a Guitarra Elétrica” de 1967 demonstrou a dificuldade de aceitação do movimento da Tropicália). Países soviéticos chegaram a censurar o rock como “música do inimigo”. De qualquer maneira, as culturas locais foram extremamente afetadas pelos novos padrões estabelecidos pela indústria (instrumentos elétricos e grandes estrelas *pop*). A tecnologia, contudo, representou a condição para diversos países gravarem suas próprias produções, tendo o surgimento da fita *Cassette*, em 1963 pela *Philips*, sido fundamental neste processo. Grandes empresas delegavam poderes a indústrias locais para reproduzir as “bolachas” gerando também relações regionais relevantes. Além disso, a cultura *pop* e as culturas locais acabaram influenciando-se mutuamente no que Wallis e Malm chamam de “*Transculturation*” (como citado em Garofalo, 1999, p. 341). Outros acontecimentos marcantes foram: o surgimento da MTV em 1981 e os mega eventos associados ao *charity rock*.

Em que pese a tendência à concentração e controle, existem elementos imprevistos que fazem a indústria repensar suas estratégias, como o fenômeno do *Hip Hop*. As corporações entram num período de crise na década de 1980 que as obriga a mudar de estratégia: produzir menos discos e apostar nos mega *hits*, como por exemplo “*Thriller*” de Michael Jackson. Deixam portanto de investir na gravação de material novo e investem suas forças na exploração de direitos. O novo objetivo agora seria, no dizeres de Garofalo (1999), investir no “*revenue streaming*”, onde preponderariam o *marketing* da mídia, os filmes e a MTV. Implicava numa redução de custos e tentativa de voltar a ter lucros como antes. O surgimento do CD, pela *Philips* e *Sony*, foi um importante momento de recuperação da indústria que agora também lucraria pelos catálogos antigos remasterizados no novo formato, o *back catalogue*. Este novo período acaba por virtualmente extinguir o LP, não conseguindo interromper o mercado da fita *Cassette*, ainda muito forte em países em desenvolvimento. Todas estas questões culminam na grande batalha que a indústria tem que travar contra a pirataria que toma proporções consideráveis com a facilidade de reprodução de materiais. Os artistas, neste período, passam a ser verdadeiras *franchises*, marcas poderosas negociadas a peso de ouro pelos conglomerados empresariais da música.

O embrião da rede mundial de computadores como conhecemos hoje foi a ARPANET, sistema voltado primariamente a motivações militares. Em 1973, o departamento de pesquisa

da Universidade da Califórnia registrou o Protocolo de Controle de Transmissão/ Protocolo Internet (TCP/IP), o que acabou por impulsionar o desenvolvimento desse novo espaço virtual, inicialmente capitaneado pelos interesses acadêmicos, interesses estes que pautam valores ainda hoje sobreviventes no ciberespaço como: a liberdade de expressão, o anonimato, a livre troca de dados, a relutância à tributação, etc. Em razão da inovação e da velocidade de mudança e recriação do espaço cibernético, muito se alertou sobre a possibilidade de instauração de um ambiente permanentemente anárquico, visto a dificuldade de sua regulação por parte do controle estatal convencional, este ainda fundado no princípio tradicional da territorialidade, que, neste novo espaço virtual, não passa de conceito a ser encontrado em sites de pesquisa histórica.

Neste sentido, se posicionou John Perry Barlow, fundador da *Electronic Frontier Foundation*, quando na sua Declaração de Independência do Ciberespaço em 1996, asseverou:

Governos do Mundo Industrializado, antiquados gigantes de carne e aço, eu venho do Ciberespaço, o novo lar da mente. Em nome do Futuro, eu vos intimo a nos deixardes sós. Vós não sois bem vindo entre nós. Vós não tendes soberania onde nós nos reunimos.⁶

O que ocorre, entretanto, é o já alertado fenômeno da Transcultura, de redistribuição de forças agora mediadas pela digitalidade. A arquitetura do ciberespaço regula condutas através de seu código, pois os softwares e hardwares que constroem a internet limitam o comportamento do usuário impondo as condições mais diversas de acesso à rede. Assim, por exemplo, pode-se estar diante de um acesso regulado por senhas, bem como da situação de rastreamento da navegação, ou talvez da imposição do uso da criptografia na troca de informações, a depender do ambiente. Isto quer dizer que o código estabelece as condições de acesso assim como a arquitetura o faz no mundo real à medida em que escadas limitam o acesso dos portadores de deficiência a determinados ambientes ou alarmes e câmeras desaconselham a prática de furtos.

As relações neste espaço virtual agora são pautadas por novas formas de distribuição e de tributação de direitos autorais, como o caso das empresas de *streaming* (transmissão) de música (alguns exemplos são: *Spotify*, *Apple Music*, *Deezer* ou *Rdio*) que cobram taxas mensais para o acesso remoto de conteúdos variados disponíveis em seus catálogos. A música continua circulando, entretanto, em formato MP3 (formato de compressão do arquivo de áudio que reduz e facilita a circulação dos conteúdos) em diversos meios gratuitos, legais (como os sítios

⁶ Texto de John Perry Barlow: *A Declaration of the Independence of the Cyberspace*. Em: *Electronic Foundation*. Disponível em: <<https://projects.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>> Acesso em: outubro de 2016.

Soundcloud ou *Bandcamp*) ou possivelmente ilegais (como através do protocolo de transferência de dados *BitTorrent* que secciona os arquivos em pequenos pedaços distribuídos entre diversos usuários). A visualidade associada ao consumo da música desenvolvida pela grande mídia e historicamente suportada pela MTV, agora é veiculada por sítios como *Youtube* ou mesmo *Vimeo*, nos quais grandes marcas de cantores e conjuntos musicais chegam a atingir milhões de acessos em um único videoclipe. O serviço de distribuição digital *Tidal* é uma alternativa apoiada por diversos artistas internacionais que combina compressão sem perda de áudio e vídeos musicais de alta definição.

Não é um trabalho simples definir o estado da Indústria Musical hoje, um vez que ainda convivem diversos modelos de distribuição e experiência musical, inclusive com o renascimento da cultura do LP. O que se pode afirmar é que desde as primeiras edições musicais de partituras, o mercado da música se profissionalizou e passou a ser gerido por grandes conglomerados. A propriedade intelectual de marcas e de direitos do autor gera lucros que mostram a vitalidade do mercado, diferente do que faz crer o tradicional discurso associado à liberdade de distribuição de conteúdos *on-line* e à suposta falência das gravadoras.

É inegável a compreensão da música como fenômeno mercadológico, ou pelo menos contextualizado numa realidade de mercado. Resta discutir quais as formas sensíveis que a música, fazendo uso do conceito de Adorno de Indústrias Culturais, pode acarretar em controle social. Trabalhos como o de Simon Frith e Tia Denora serão discutidos no capítulo seguinte com esta finalidade. Tal questionamento visa preparar o terreno para a discussão dos conceitos epistemológicos já discutidos na experiência da performance musical. No contexto de uma realidade heteronarrativa da individualidade, qual papel poderia ter o músico na construção de práticas artísticas emancipatórias? Como o fazer musical influi e é influído pela vida social?

6 – Música e Controle Social

Partindo da discussão epistemológica sobre o conhecimento classificado na transcultura e seguindo pelos questionamentos sobre as formas a partir das quais a sensibilidade é instrumentalizada no bios midiático, podemos agora discutir como a música age sobre a cognição, a sensibilidade, a identidade e a memória. As abordagens de Simon Frith e Tia DeNora propõem alguns caminhos para entender as formas de sugestão relacionadas à música sem cair em nenhum tipo de determinismo sociológico característico da observação da cultura e do controle social.

Frith entende a música, assim como a identidade, como um processo performativo e narrativo. Isto significa dizer que não pode ser entendido como algo consolidado, mas em movimento. Ao mesmo tempo em que define o indivíduo no âmbito social, descreve o social no âmbito individual. Assim, não dá para entender música sem conjugar problemas estéticos e éticos (2006, p. 109). Simon Frith descreve a experiência musical de forma a equiparar músicos e ouvintes, uma vez que a escuta e a apreciação são formas de performance. Assim, ao decidir e experimentar a música que soa “bem” (“*sounds right*”), se está expressando o próprio senso ético de certo e errado de forma participativa e imaginada. Desta maneira, a música é entendida, não como um meio de expressão de ideias, mas como uma forma de vivê-las (Frith, 2006, p. 111).

Neste contexto, não podemos dizer que a música é um reflexo da sociedade, nem mesmo que a sociedade é um reflexo da sua música. Ambas as afirmações procuram, num grau genérico, fazer afirmações deterministas. Para Tia DeNora, a música é parte constitutiva do social, as coisas tomam forma em relação com a música. Para ela, a música é percebida “*as ‘doing’ the thingit points*” (como se representasse o próprio fazer daquilo a que ela se projeta). É percebida como se incorporasse a ela mesma, e a sua performance, as propriedades extramusicais a que ela se atrela (DeNora, 2003, p. 57).

A apreciação musical, portanto, é um processo de identificação, o que denota que toda a resposta estética relacionada a um certo tipo de música, pode ser entendida, implicitamente, como um tipo de acordo ético. A identidade tem um valor mais atrelado à imagem de um contador de histórias que se constitui no ato de reviver cada relato, do que de uma amalgama coesa de caráter atrelada a um passado inequívoco. Isto significa dizer que a identidade é moldada por formas e realidades imaginadas, narrativas imaginadas do “eu”. Pela música, é

possível viver estas narrativas fantásticas, mas, para Frith, ao mesmo tempo que ela possui este aspecto de idealização do indivíduo e do mundo, ela também responde por um âmbito real de relações estabelecidas nas atividades musicais (2006, p. 123).

A música, neste debate, tem o poder de materialmente influir nas identidades individuais de forma a reordenar grupos sociais. Através da definição de formas de interação social, é possível localizar o fazer musical como elemento que situa os valores comunitários. Para Frith, a fusão entre narrativas culturais imaginadas (projeções dramatizadas das relações e da identidade) e experiências corporais/físicas que a música proporciona é o que caracteriza a integração entre ética e estética (2006, p. 124). O que agrava seu poder de atuação é que ela trabalha num ambiente sem limitações sensoriais, um ambiente imaginativo abstrato, o que lhe garante uma penetrabilidade social poderosa.

É possível, portanto, dizer que a forma como a música nos afeta depende das maneiras pelas quais a música é experienciada, ouvida e percebida. Mas a pergunta, feita por Adorno e desenvolvida por Tia DeNora, é: como a música ganha acesso ao mundo imaginativo da fantasia? Como ela pode fazer parte dos processos de cognição? Ela tem a capacidade de sugerir modos de consciência que colaborem com regimes de poder? É possível usar o conceito de *affordance* (teleologia utilitária de um objeto, potencial projetado para o uso) para a música?

6.1 – Música e Cognição

O problema em questão é relacionado às formas como a música pode “performar” a vida social. As formas como sua performance e apropriação podem proporcionar recursos para a produção de modos de pensar e de sentir (DeNora, 2003, p. 58)

DeNora tem uma preocupação com o grau de generalidade na avaliação do papel de mediação que a música desempenha na sociedade. Isto significa ter preocupação e cuidado em usar micro-relações sociais para definir macro-relações globais. Neste tópico, ela chega a citar o trabalho de Bruno Latour e sua ideia de sociedade “*in a pumpkin shell*” (sociedade “numa casca de abóbora”), ou melhor, o problema de desenhar uma “*big picture*” (grande panorama) das relações sociais. Isto por que esta empreitada sempre vai acabar, de uma forma ou de outra, por funcionar num grau genérico e idealizado. Propõe então ver a vida social em termos menos gerais e mais socialmente situados.

Para entender a teoria mais assentada sobre a forma de influência da música na cognição, temos que voltar a referenciar Adorno. Seu trabalho relaciona a música como ingrediente ativo da formação da consciência, e consequentemente da formação do conhecimento. A memória está implicada neste processo e ajudaria a consciência a definir parâmetros da realidade. Para Adorno, o conhecimento deveria ser tomado como processo incessante, uma vez que, se estivesse estático, representaria uma realidade acomodada.

Para estudar estas relações entre música, memória, consciência e controle, DeNora traz à tona casos práticos de suas pesquisas. O estudo de caso do cotidiano do uso da música, como no exemplo das irmãs “Elaine” e “Lucy”, busca entender as formas como a música podia se associar com a memória.

O trabalho apresentou alguns apontamentos como o fato da música servir de ambiente para lembrar pessoas e para uma reorientação emocional. Como se a música pudesse “trazer de volta” memórias, ou pelo menos permitir que fossem re-dramatizadas as sensações no presente. DeNora notou que a música, nesse caso concreto, serviu de meio para atingir e refletir sobre a própria consciência, reorientando e modelando a própria identidade das irmãs quando lembravam a relação com o seu pai ao ouvir o “Concerto Duplo” para violino e violoncelo de Brahms. A partir da música, “Lucy” pôde refletir sobre sua personalidade e as formas como se comporta no mundo, relacionando-as a instrumentos da orquestra que tinham papel harmônico e de suporte e não necessariamente solistas⁷. A pesquisadora apontou que a música criou um espaço, uma ocasião, em que as ouvintes puderam refletir, criando um espaço (“*workspace*”) para a fabricação de sentido (2003, p.63). O grau de penetração da música na experiência humana é complexo, pois se confunde com a própria identidade e a memória. Sua função não é a de “pano de fundo”, ou mesmo “acompanhamento” das lembranças, é, pelo contrário, bem mais modeladora da experiência, e assim comenta Denora:

(...) this ‘pairing’ of music and people, music and memory, is about something greater than that music ‘accompanied’ previous times shared with the remembered other(s). Music does more than this: it penetrates experience: it is part of the material from which initial experience is formed such that, to quote the title of a popular song, ‘the song is you’. By this I mean that one’s very perception

⁷ *In the ‘inner voices’ of certain musical passages, she was able to find exemplars of her nature and identity, her habit of, as she put it, ‘doing what needed doing’ (like middle voices) while ‘being in the background and avoiding the lime- light’. Here, for Lucy, music provided a template or model against which self-knowledge could be fleshed out or mapped. And it is here that we can see how an individual’s conception of some particular musical structure or set of musical properties comes to be projected by that individual as a grid or guide for the work of tracing out (articulating) awareness of some other realm. To speak of this process is to speak of how music may at times provide metaphors for the construction of other, extra-musical phenomena. Here, the Musical Event involves (Lucy’s) modelling activity, for which music provides the referent and it is in this sense that we can see it actually entering into cognition. (Denora, 2003, p. 67)*

and experience of other(s) takes shape through and with reference to music. (Denora, 2003, p. 61)

A música, entretanto, seria mais um material cultural capaz de mediar a cognição, concorrendo com a culinária, a perfumaria, as demais artes, etc. Tia DeNora é enfática ao alertar sobre os perigos em hipervalorizar o papel da música na sociedade, o que não ajudaria na compreensão das dimensões específicas da música.

A experiência da Adorno é relatada pela autora sobre a possibilidade da música produzir conhecimento coletivo. Adorno relacionava música e filosofia. Um exemplo disso seria seu posicionamento sobre como o atonalismo poderia ser entendido como a representação estética da dialética materialista. A supereção da tonalidade seria a representação do próprio capitalismo sendo exaurido e superado. Schoenberg era entendido por ele como compositor dialético, e o próprio Adorno chegou a estudar música com Alban Berg. Sua posição era no sentido de entender a música como modelo para compreender como o pensamento deveria ocorrer.

A música, então, tem consequências para a prática cognitiva, podendo prover recursos para diversas formas de empreitada criativa, interpretativa ou cognoscente. Alguns aspectos específicos da música (como andamento, cadências, improvisações, arranjos e timbres) podem representar e prover padrões de referência para atividades não necessariamente musicais. O escritor Anthony Burgees, como citado por DeNora, relata sua relação íntima com o trabalho de Beethoven, construindo pontes entre música e literatura.

Vijay Iyer (2004) fala sobre a relação corporificada do jazz por meio de estudos da neurociência (como os de B.Carroll-Phelan e P.J.Hampson) que apontam a forma como a organização do tempo realizada pela música é percebida como movimento corporal imaginado. É como se pulsos rítmicos afetassem diretamente estruturas neurais motoras projetando movimento de forma tátil. Assim, Iyer associa escalas de tempo a gestos musicais, longos (1-10 segundos), médios (0,3-1 segundo) e curtos (0,1-0,3 segundo). As estruturas maiores estariam no ritmo harmônico, no fraseado ou no compasso e se relacionariam a movimentos corporais maiores (como o balanço do corpo) e à respiração. Movimentos médios contidos no pulso, numa *“walkin bass line”* (fraseado de baixo típico do jazz que geralmente delimita o pulso) ou em ritmos dançantes seriam relacionados às batidas do coração, a andar, a correr, à relação sexual ou ao bater de pés. Divisões rápidas do tempo em frases mais rítmicas e melodias *“bebop”* estariam atreladas à fala, aos movimentos da língua e dos olhos, movimentos de mão e dos dedos.

6.2 – Música e Memória

Lembrar é uma atividade do presente, logo a memória tem uma dimensão social por envolver processos de identificação. Lembrar é produzir conhecimento, é ressemantizar o passado, porque, como García Gutiérrez questiona, a memória é uma paródia do real com vistas a justificar e legitimar a vida (2011a, p. 163). Não dá para dissociar a memória das tecnologias existentes de representação do passado. Assim, nossa relação imaginada com o passado está provida de um excesso da registro (bancos de dados virtuais) e exomemória se compararmos com os nossos avós. A possibilidade de registro audiovisual da infância de uma pessoa, vem a cada dia crescendo, assim como a relação com o passado. Mas independente da quantidade de registro disponível para lembrar, a memória não deixa de ser uma criação estética e eminentemente corporalizada. DeNora acrescenta: “*memory also involves embodied, non-inscribed practices, through habitual and recurrent activities as performed by socially located actors*” (2003, p. 76). A forma como se reconstitui a memória é parte essencial de seu conteúdo, portanto a memória também tem dimensão corporal, além de incluir o que DeNora designa por “*mundane level memories*” (lembranças da vida ordinária), ou “*furtinure of consciousness*” (mobília da consciência). Não podemos esgotar a observação da memória através de imagens internalizadas de grandes eventos e comemorações, que são espaços performativos, relacionados ao hábito e à automatização.

A música pode servir portanto de recurso mnemônico que ative processos de práxis da memória em tempo real, através de performatividade. Ela pode ser uma porta de ativação de estados sensíveis de experiência memorativa em que podemos criar e recriar nossas narrativas imaginadas do mundo.

Alguns destes problemas já tinham sido abordados por Adorno, quando este defendia que a música pode proporcionar e canalizar consciência e que esta consciência poderia ser socialmente controlada por meio de um “saneamento” da memória pela mídia. Sobre este processo de controle social, DeNora traz à tona o trabalho de Celia Lury sobre a “síndrome da falsa memória”. Esta síndrome seria atrelada a lembranças incorretas mediadas culturalmente, memória não fatuais, mas percebidas como realidade. A crença nestas memórias implantadas (semelhantes àquelas do filme *Blade Runner*, em que robôs humanóides eram programados com memórias humanas), não infrequentemente, ajuda a construir nosso senso de identidade e ajuda a conformar nossas lembranças a expectativas sociais coletivas, estereótipos de “normalidade”, de relacionamento e de violência.

Dimensões coletivas de consciência podem ser constituídas através da ação exemplar, da qual a música pode ser um recurso paradigmático. DeNora afirma que a música pode servir, no contexto da atividade social, como dispositivo prescritivo de ação coletiva (2003, p. 80). A música pode através de identidades visuais coletivas (tribos) ou de influências no estado sensorio do ambiente (como na muzak, música de fundo, usada em contexto como lojas para estimular compras), prover parâmetros para a ação estética e ética. Assim como um grupo de consumidores aficionados por certo gênero musical ou grupo influem em práticas comerciais e estabelecem nichos de mercado, a música pode servir de panorama para estimular o desejo por consumo de eventos de entretenimento ou mesmo para influenciar a comprar de um produto específico em detrimento do outro. A música pode ser entendida como um tipo de tecnologia da memória, por ser uma atividade extremamente corporificada e provocar reações físicas e mentais específicas.

Para DeNora, a memória serve de calibração estética da experiência, uma vez que pode causar mimese física nos envolvidos. Para ela, “(...) *to remember is to be repositioned aesthetically (...) it involves tears, alteration in surface temperature, heartbeat, blood pressure, and mood. And to remember is to be emotionally and bodily recalibrated*” (DeNora, 2003, p. 81). Como envolve um trabalho emocional, lembrar é uma autoconfiguração da personalidade, é uma reposicionamento da consciência e da subjetividade. Lembrar é se permitir ser transformado, ser suscetível a diferentes estímulos, estar alerta e vivo de formas variadas (DeNora, 2003, p.82). A música pode então influenciar a agência através da memória, mesmo sem nenhum tipo de aparência coercitiva.

6.3 – Música e Controle

A atenção sobre as possibilidades de determinismo na relação de controle entre música e sociedade, faz Tia DeNora procurar uma solução teórica dinâmica. A sociologia dos repertórios culturais (“*cultural repertoires*”) é então apresentada como estratégia alternativa para visões e leituras estáticas da mídia e da cultura. Esta teoria se preocupa com a ação e a performance. A sociologia dos repertórios culturais observa como uma performance social mobiliza recursos particularmente disponíveis (socialmente distribuídos ou localmente situados) (2003, p. 119). Esta alternativa teórica é entendida como alternativa para ver a música como tecnologia de controle, mas de forma dinâmica, no tempo e espaço reais. Esta nova proposta adere ao conceito de “*Culture in Action*” (cultura em movimento/ação): “*culture as a structuring medium of action and, in particular, to music as providing a set of ‘cues’ for different cultural*

frames as they may be invoked within situations” (DeNora, 2003, p. 122-123). A cultura neste sentido se opõe à definição de cultura como significado (objeto a ser decodificado e recebido), e se volta para a capacidade da cultura de permitir e constranger práticas. Um recurso para a compreensão da cultura em ação é o de “*anchoring practices*”, práticas âncora que, dentro das relações sociais hierárquicas, são pontos de órbita de práticas e discursos. Identificar estas práticas âncora possibilitaria entender o controle no sentido de concordância e coesão forjada.

Algumas críticas são direcionadas à teoria dos repertórios culturais como a negligência a âmbitos semiconscientes e tácitos da música como fazer estético. A música não se resume a um meio para ação de estruturas teleologicamente projetadas. Ela é ambivalente, e sua ambiguidade reside exatamente no fato de que poder ser mudada e ao mesmo tempo mudar, que pode ser ao mesmo tempo sismógrafo e abalo sísmico.

DeNora trabalha o conceito de Lanza, que através do pensamento de Schopenhauer, trata a música como dispositivo de contextualização que pode emoldurar o espaço físico e social. A possibilidade de estabelecer limites de ação, uma moldura ou “*frame*”, é um exemplo de “*anchoring device*”, dispositivo referencial para exercer controle. A música em determinados espaços pode ser condição da ação. Na pesquisa de North e Hargreaves (como citado em DeNora, 2003, p. 132-133), a música pode estruturar um ambiente comercial para induzir um comportamento de compra de acordo com desejos específicos. Esta escolha estruturada é notada principalmente nos casos em que consumidores entram em uma loja sem certeza do objeto ou marca que desejam comprar. Os autores, citados por DeNora, dão o exemplo de uma loja de vinhos que reproduz música francesa para induzir consumidores em dúvida a preferirem vinhos franceses a vinhos de outras regiões. No caso a “escolha” é resultado de uma “cooperação, quase consciente, com um modo de conduta ambientalmente implicado” (DeNora, 2003, p. 133). Estes efeitos percebidos na loja acompanham o sujeito e podem, por exemplo, fazê-lo se comportar de forma induzida por aquela sensação, como tomar um café com *croissant* num estabelecimento diverso, ou mesmo ir a uma escola estudar acordeão. A música é um gatilho (“*cue*”) para afinar comportamentos de forma aproximada a realidades compartilhadas. Este é uma caminho não determinista para pensar as formas como a música pode agir na realidade e para alertar o performer da necessidade de refletir sobre o seu trabalho e sobre a pesquisa que vem a se tornar espetáculo. A música é parte da própria vida social e envolve aspectos políticos e éticos que podem ser questionados por meio de

epistemologias reflexivas que proporcionem experiências intensas e ao mesmo tempo desclassificadas, provocativas, pulsantes e viscerais.

7- Identidade e “Descentramento” do Poder Simbólico no Jazz

7.1 – Conceitos de Identidade

A identidade não é facilmente explicável, é algo que se sente e envolve um conhecimento empírico, sensível e intuitivo. Ela é um filtro que media nosso conhecer do mundo, e portanto não temos como nos distanciar para avaliá-la. Talvez o meta-sentido da identidade não possa ser traduzido em palavras, mas vislumbrado através de versões intuitivas, experiências endógenas e definições parciais de disciplinas que se ocupam do assunto como a psicanálise freudiana, a esquizoanálise deleusiana, a antropologia, a etnografia, a sociologia, etc. A arte, por sua vez, é um território importante da identidade. Através dela sensações abstratas complexas podem implicar em construção de lugares imaginados do “eu”, intangíveis linguisticamente. Frith, por exemplo, ao falar da música, a identifica como potencial chave para a identidade porque ela oferece, muito intensamente e simultaneamente, os sentidos do “eu” e do “outro”, de subjetividade na coletividade (Frith, 1996, p. 110). Desta maneira, pensar o âmbito epistemológico da identidade é admitir que ela pode fabricar percepções da realidade que definem nossas relações com o passado, o presente e a projeção do futuro.

Se algum dia o sentido da palavra identidade pôde ser conjugado no singular, no século XX, ele assume um aspecto eminentemente plural, fragmentado e “descentrado” nisto que chamamos de crise da pós-modernidade. Bauman sustenta que “a ideia de ‘identidade’ nasceu da crise do pertencimento” (2005, p. 26). Representaria assim um paradigma ético, algo que se deve almejar ser, que não existe concretamente e precisa ser inventado. Está associada à possibilidade de ser “algo além do que se é”, questionamento típico ao modo de vida moderno do “bem-estar social”.

Stuart Hall traça uma linha histórica que auxilia um melhor entendimento do conceito de identidade. Parte da definição de três diferentes concepções de sujeito: o sujeito do Iluminismo, o sujeito Sociológico e o sujeito Pós-Moderno (2005, p. 10). O sujeito do Iluminismo seria aquele atomizado, dotado de razão, consciência e ação, cada vez menos dependente do divino. Seria, então, o centro essencial do “eu” imerso numa concepção extremamente individualista. O sujeito Sociológico seria aquele referenciado pelos interacionistas simbólicos (por exemplo, G.H. Mead e C.H. Cooley) que poderia estabilizar sua individualidade na interação com a sociedade. Nesta concepção clássica da sociologia, a

identidade costura, ou, nos dizeres de Hall, “sutura” o sujeito à estrutura social. O sujeito Pós-Moderno é aquele que se encontra envolto de crise e fragmentação. Provisório, variável e problemático, seria o sujeito que celebra o efêmero através de escolhas frenéticas entre uma variedade de identidades possíveis.

Somos, portanto, expostos a uma identidade excessiva, a um grande número de pertencimentos que devem ser portados, mas que também podem ser substituídos de forma volátil, como produtos que se tornam obsoletos. “*Lo que recientemente fue considerado bello ahora es radicalmente feo*” (García Gutiérrez, 2009, p. 11). A esta característica móvel da identidade Bauman sugere ainda uma outra, fugaz, que diz residir no seio das “comunidades guarda-roupa”, aquelas feitas para ocasiões específicas e desfeitas ao apagar das luzes. Aconteceriam em eventos sociais como o surgimento de um “inimigo número 1” para a opinião pública, uma partida de futebol extremamente concorrida e relevante, um filme de sucesso arrebatador, uma tendência promovida por um vídeo de sucesso no sítio *Youtube*, etc.

Ao mesmo tempo em que a identidade é um lugar imaginário de conforto e reencontro, ela representa o conflito e a discriminação. As mesmas estruturas que constroem a unidade do grupo, servem para rechaçar o elemento divergente. A opressão identitária é um fenômeno que a torna um espaço de confronto propício a delírios neototalitários. Esta opressão também seria uma espécie de mordida. Seria uma espécie de auto-opressão que impediria o próprio sujeito de escolher alguns caminhos sob a ameaça de ser “estrangeiro na própria comunidade”. O avião, o telefone, a rádio, a televisão, a internet e uma lista quiçá infindável de novidades fizeram, a partir do século XX, as relações humanas tomarem escalas cada vez mais globais e desterritorializadas. Sendo a identidade um espaço contraditório de reencontro e conflito, o embate entre forças locais e globais passou a ser motivo de preocupações de diversas áreas de estudo, inclusive nos *jazz studies*. A globalização trouxe novas formas de organização social do poder que se desloca dos tradicionais centros para uma pluralidade, gerando, assim, uma profusão da diferença, de divisões e antagonismos sociais que propiciariam diversas “posições do sujeito” possíveis.

7.2 – O “Decentramento” do Poder Simbólico no Jazz

O Jazz é uma música nascida entre tensões globais e locais em razão de seu mito fundacional estar relacionado a uma *New Orleans* ancestral imaginada. Nela o diálogo entre cultura europeia e matrizes africanas serve de metáfora para a globalização. O papel do estilo na difusão da

cultura americana pelo mundo é a cada dia confrontado por uma difusão por diferentes interlocutores independentes.

Primeiro, é importante ressaltar que o jazz não é um território de consenso dentro da própria tradição. Alguns elementos de identidade considerados inovações para alguns, podem não significar nada para outros. Explorações rítmicas ou relativas ao timbre podem não ser bem aceitas por certas correntes estéticas no jazz⁸. Da mesma maneira, o fortalecimento “revivalista” dos cânones históricos da era do *Swing* pode ser visto como conservadorismo. As tradicionais escolas do estilo podem ser contrapostas e categorizadas como conflito: “*Swing vs Bebop, Free vs Structure, Fusion vs Acoustic*”, como levanta Gerry Godley (como citado em Nicholson, 2005, p. 239). As consequências da afirmação da identidade como conflito numa comunidade pulverizada são ainda mais interessantes. O surgimento e queda do IAJE, *Internacional Association for Jazz Education*, serve de exemplo. Foi uma tentativa de criar uma instituição forte e centralizada do ensino de jazz que não conseguiu prosperar pela dificuldade de sistematizar e representar pacificamente a “*Global Jazz Community*”.

Os fundos de financiamento para suporte e divulgação do jazz como identidade eminentemente americana têm um papel histórico na internacionalização do estilo e são encabeçados por instituições como o *National Endowment for the Arts*, o *Kennedy Center*, e o *Smithsonian Institution*. Contudo, Prouty afirma que o processo de internacionalização que ocorreu com o jazz gradualmente inverteu a relação de deferência que se tinha à tradição norte-americana, criando um “discurso internacional do jazz” autônomo da lógica tradicional: “*American voices no longer have a privileged place in the international jazz discourse; we are no longer greeted with a sense of deference, but more and more with defiance*” (Prouty, 2012, p. 173).

As redes virtuais corroboraram com a internacionalização de discursos no jazz pois criaram espaços nos quais as estruturas hierárquicas tradicionais de comunicação são reformuladas e vozes antes subordinadas passam a ter ambientes de interação. Ken Prouty refere a forma como a era digital viabilizou que os fãs de jazz pudessem construir suas próprias esferas de conhecimento e de comunidade sem mediação de especialistas. No seu trabalho “*Knowing Jazz*” ele analisa postagens em dois fóruns, “*All About Jazz*” e “*Organissimo*” (www.allaboutjazz.com e www.organissimo.org/fórum), sobre diversos assuntos que envolvem o estabelecimento de fronteiras de identidade: Kenny G. é um músico de jazz?

⁸ “*A free jazz player praises Eric Dolphy for his experiments with ‘polytonality’, whereas a bebop player puts down the same performance for containing ‘too many wrong notes’. Similarly, a free jazz musician praised for his vocalizing timbral qualities and emotional intensity as ‘screaming beautifully’ by one school is ridiculed by another for his ‘noise’.*” (Berliner 1994, 214-215)

Wynton Marsalis e seu trabalho de *revival* ajuda ou atrapalha a comunidade do jazz (nos termos da discussão: “*friend or foe*”)?

In a similar fashion, web logs, or blogs, have allowed for the rise of “citizen journalists” in the virtual jazz world. Such virtual journals allow writers, whether seasoned veterans of jazz performance or criticism, or amateurs just getting their feet wet in jazz writing, not only to communicate their own views on the subject but, perhaps more importantly, to provide a forum for a continually expanding, increasingly global internet jazz discourse (Prouty, 2012, p. 148).

Um fenômeno mais recente deste processo de construção de um discurso global do jazz na internet são os *Vlogs*, ou videoblogues. Estes são espaços de compartilhamento de vídeos hospedados em plataformas, como por exemplo o *Youtube*, onde professores e artistas podem se comunicar com seu público e oferecer cursos de música através de “*web shows*” de entretenimento educativo. No espectro do baixo elétrico alguns produtores de conteúdo audiovisual servem de exemplo: Scott Devine (www.scottsbasslessons.com) professor que dirige uma comunidade de ensino do instrumento com grande número de inscritos; Janek Gwizdala (www.videobasslessons.tv) músico improvisador e produtor musical que oferece cursos sobre música, instrumento e administração de carreira; e Adam Neely (www.adamneely.com) que oferece pequenos programas sobre curiosidades musicais e reflexões sobre composição e performance. Todos os nomes citados também possuem *Vlogs* hospedados no sítio *Youtube* que oferecem gratuitamente seus trabalhos. Os dois primeiros músicos citados também possuem plataformas virtuais de venda de conteúdo exclusivo para pagantes. O sucesso econômico da educação à distância também está sendo acompanhado por instituições tradicionais como a *Berklee College of Music* (www.online.berklee.edu) que oferece desde 2014 cursos de *bachelor of professional degree* pelo sítio on-line. Algumas escolas virtuais mediam as relações entre professores e alunos oferecendo plataformas virtuais que divulgam, estruturam e rentabilizam as aulas on-line como, por exemplo, a “*Artist Works*” (www.artistworks.com) que conta com nomes prestigiados do mercado do pop, do rock e do jazz nos seus quadros, como os baixistas John Patitucci e Nathan East. Neste panorama de desenvolvimento da educação on-line e dos cursos audiovisuais de jazz, surgem novos caminhos para a formação do performer que prescindem da presença física do professor e intensificam e difundem o estilo pelo planeta, principalmente associado à formação do músico improvisador, além de acirrar encontros inesperados entre o estilo global e culturas locais.

Prouty observa as mudanças ocorridas na questão da identidade nacional e global no jazz com as novas relações simbólicas entre indivíduo e comunidade geradas pela internet e aponta os processos de destruição de hierarquias discursivas e estéticas tradicionais. (Prouty, 2005,

p.152) Por esta razão é possível afirmar que ocorre um “descentramento” de discursos jazzísticos que passam a se reconfigurar com referenciais difusos. Stuart Nicholson no seu trabalho “*Is Jazz Dead? (or has it moved to a new adress)*” aborda o processo de “descentramento” com os arquétipos da globalização e da “glocalização” que polarizariam homogeneização e hibridização nas relações internacionalizadas do jazz. O processo globalizante seria o vetor de disseminação da cultura americana com o objetivo de tornar o jazz, assim como acontece com o inglês, uma “*lingua franca*”, um território prescritivo que determinaria e homogeneizaria as práticas musicais pelo globo, assim como ocorre com a música *pop*. É associado ao trabalho de internacionalização de artistas de jazz americanos em turnês pela Europa após a Segunda Guerra Mundial, assim como o recente trabalho de resgate das *Big Bands* e do estilo *New Orleans* feito por Wynton Marsalis. Representa um eixo de conformação do que é produzido localmente pelo domínio do mercado central que se impõe com estruturas e códigos definidos. Seria corroborado pelo fenômeno de *revival* das “eras de ouro”, como por exemplo: *Satchmo* (Louis Armstrong) na década de 1920, *Bird* (Charlie Parker) na década de 1940 e *Trane* (John Coltrane) na década de 1960.

Nicholson vê o início do processo de “descentramento” do discurso jazzístico em meados do século XX: “(...) *since the 1960s, there has been a gradual realization, more outside the United States than in it, that jazz does not have to be American, or even sound American, to be jazz*” (Nicholson, 2005, p. 12). O processo de “glocalização” seria o resultado da interação entre global e local. Ela criaria dialetos do jazz reinscritos em significados e valores regionais. Seria um vetor que produz variedade através da adaptação de formas transportadas globalmente às vicissitudes específicas dos ambientes musicais. Os estilos “glocais” de jazz incorporariam aos cânones “globais”, elementos entendidos pelos performers como locais “folclóricos, nacionalistas ou interesses culturais relevantes para suas necessidades e sua comunidade musical”⁹ (Nicholson, 2005, p. 174). Este fenômeno ocorreu, em grande medida, com o fortalecimento do rótulo “Jazz Europeu” através de edição de trabalhos feitos pela gravadora/selo ECM, o que culminou na dispersão de dialetos pelo continente. Nicholson descreve a influência do estilo “glocal” descrito como “*Nordic Tone*”, que incorpora atitude e influências melódicas supostamente escandinavas. Embora, o fenômeno “glocal” aproveite elementos básicos do jazz, ele traça novos caminhos para o estilo, caminhos não necessariamente inscritos da linhagem fundada no *blues* e nos *spirituals*. Cria então sua narrativa através de apropriações locais desembocando

⁹ Tradução nossa.

no fenômeno do *Jazz Nationalism*, escolas de jazz de cada país com influências dos próprios estilos regionais e populares. Neste espaço de “multidialeitismo” no jazz, a tradição seria ponto de partida para a construção de novas linguagens e não um código de conduta estético internacional.

É possível perceber, portanto, um movimento de enfraquecimento de polos centrais de poder no jazz que tem estilos que brotam de outros eixos fortalecidos: nórdico, francês, israelense, indiano, cubano e brasileiro. Prouty, neste ponto, afirma: “(...) *local narratives have become more and more common in recent years, de-centering American perspectives in the discourse of global culture*” (Prouty, 2012, p. 170). Qual seria o “limite elástico” do uso do termo jazz? Seria um termo “nacionalizável”? Ou passaria ele a representar um mero selo de inserção comercial que racionalize um catálogo de categorias viáveis de mercadoria musical? Questionar as estruturas atuais de organização da comunidade jazzística é procurar caminhos para entender esse vazio referencial pós-moderno das relações humanas. Nicholson reforça no seu texto que estilos de jazz “globais” e “glocais” coexistem, podendo um músico tocar na mesma noite e na mesma cidade em dois combos de jazz nas duas diferentes categorias. Esta polarização se assemelha ao que aponta Stuart Hall como a existência de um “novo global” e um “novo local”, instâncias que convivem e flexibilizam diferença e homogeneidade. Entretanto, o autor argumenta que essa coexistência sobrevive da mercantilização da etnia e da “alteridade” em nichos, assim como de fluxos desiguais de poder cultural entre centros e periferias. (Hall, 2005, p. 45) Ora, pensar o “descentramento” não implica em pensar necessariamente a emancipação da identidade, uma vez que os novos estilos dispersos são passíveis de absorção e de integração no mesmo sistema neocapitalista, como num amplo “supermercado cultural”¹⁰. Para refletir sobre a persistência de “fios envenenados” nas novas configurações humanas virtuais, proponho analisar aspectos da comunidade global do jazz à luz do pensamento desclassificado de García Gutiérrez e de sua crítica à Identidade Excessiva.

7.3 – Crítica da Identidade Excessiva

Antonio García Gutiérrez no seu trabalho “*La Identidad Excessiva*” traça uma teoria sobre as estruturas de organização da identidade. Tem por objetivo propor uma solução emancipatória da opressão identitária partindo da discussão da sua matriz conflituosa. A banalização das

¹⁰ Conceito apresentado por Stuart Hall e que se refere à sensação da ilusão de escolha em meio a identidades desvinculadas e desalojadas. (Hall, 2005, p. 42)

relações na crise pós-moderna da identidade seria a marca do neocapitalismo supranacional, e implicaria homogeneização por fluxos globais de consumo e nichos de poder aquisitivo. O processo epistemológico apresentado pelo autor baseia-se no pensamento desclassificado que parte do seguinte princípio: através da linguagem, aparato lógico-semântico e cultural, o ato de conhecer o mundo define-se pela projeção da própria subjetividade sobre o desconhecido, um exercício narcisista de autoafirmação identitária. O pensar desclassificado significa ver o “outro” sem tabelas de equivalência baseadas na própria experiência (García Gutierrez, 2009, p. 27).

A transnacionalização operada pelo capitalismo (a transcultura) transformou a identidade numa valiosa matéria prima. Uma maquinaria identitária complexa constrói fronteiras diversas de pertencimento baseadas em fluxos de consumo. Estas fronteiras promoveriam desafetos e paixões aleatórias que, aos olhos do autor, serviriam a um projeto global de poder. Um profundo individualismo, portanto, seria consequência de uma identidade excessiva. García Gutierrez exemplifica através, por exemplo, da indústria da publicidade e da propaganda que cria nichos de identificação de consumo como a cultura *Nerd*, o estilo *Vintage* do groove *Motown* ou a identificação mútua de usuário de computadores Macintosh, os *Mac Users*. Estas identidades perdem a espontaneidade que poderiam ter em razão de “aplausos premeditados” (claque) e complexos algoritmos de controle de dados que reforçam condutas através de promoções e confecção de desejos. Para o autor, o “outro” não existe, é necessariamente um reflexo do nosso próprio “eu” realizado no empreendimento de definir. O pensamento desclassificado, portanto, não é a extinção da identidade, mas a reflexão sobre seus pressupostos. Pretende tornar o “eu” um vetor de solidariedade, para que, quando projetado sobre o mundo, não implique em violência e opressão para com o “outro”.

O ponto focal de discussão do trabalho de García Gutiérrez é a microfísica da identidade. Sua estrutura divide-se em dois componentes: pertencimentos (ou *adscripciones*) e marcas (ou *categorías organizativas*). Os primeiros seriam posições identitárias, lugares culturais facilmente reconhecidos como ser Brasileiro ou Americano, ser Cristão ou Muçulmano ou mesmo ser Real Madrid ou Barcelona. São espaços conscientes e explícitos de exercício da identidade que podem ser manipulados e substituídos. As marcas seriam *topoi* transversais às diversas culturas, seriam subrotinas implícitas e inconscientes que constituiriam a arquitetura perene que faz as identidades sobreviverem no sujeito. A reflexão sobre estas fundações ocultas da identidade seria o caminho principal para a libertação identitária, pois elas subsistiriam ao câmbio

frenético de pertencimentos. García Gutiérrez elenca algumas das principais marcas: **a submissão, o totalismo, a totemização, a dicotomização, a ressemantização *hic et nunc*, o coerentismo, a normalidade, o demarcacionismo e o apropriação.** A reflexão sobre as marcas presentes de forma oculta na identidade independeria das diferenças existentes entre os múltiplos pertencimentos. Pensar as consequências e implicações das marcas, ou *categorias organizativas*, sobre nossas vidas é um percurso essencial do pensamento desclassificado. Como podemos aplicar este universo da microfísica da identidade ao domínio do jazz?

7.4 – Pensando categorias da arquitetura oculta da identidade no contexto da comunidade global do jazz

De acordo com García Gutiérrez (2009, p. 56), a **submissão** como marca da microfísica da identidade se funda no medo do dissenso. Funda-se no *tópos* da obediência. O policiamento necessário para sua continuidade está na própria programação indentitária. Isto significa que ela está impressa nas pessoas. Combater a obediência é combater o “soldado imperial” que reside em cada um de nós. No que tange ao jazz, o embate entre abordagens “prescritivistas” e “descritivistas” denuncia a possibilidade de policiamento a códigos musicais. A cultura conservatorial europeia, quando transportada para o jazz nas academias, tende a ensinar partindo de pressupostos prescritivos e ritualizados pela “música erudita” (Pinheiro, 2011 p. 123) que desvalorizam a prática e a experimentação. Estes ideais tendem a se reproduzir na cultura em métodos e aulas disponíveis pela internet pelo motivo das instituições representarem espaços de referência. A desobediência a cânones é necessária para a cultura e é um espaço potencialmente criativo e emancipador. A cultura jazzística entende este problema no embate entre a construção de uma voz singular, única, e o pertencimento à tradição. A busca pela singularidade, que é essencialmente promovida pela experiência prática do músico de jazz, se encontra ameaçada pela descontextualização da formação, não mais apoiada na oralidade e na sociabilidade.

Já o **paradigma de totalidade** faz confundir o total com o parcial gerando únicas soluções para problemas, como nos guias de ajuda de programas de computador com suas *Frequently Asked Question, FAQs*. A totalidade faz crer que os problemas e questões que um *jazz performer* pode vir a ter sobre improvisação e construção de narrativas já têm respostas adequadas nos manuais do estilo. É como o professor que diz que já passou pelo mesmo problema do aluno

e tem a solução exata. Reforça a criação de uma narrativa total que estabelece parâmetros universais como *licks* (frases pré moldadas de improvisação) e *patterns* (padrões musicais usados na formação do músico e na construção de narrativas). O paradigma da totalidade conduz ao conceito de **totemização**, isto é, à fidelização do sujeito a determinados objetivos simbólicos sacralizados, ritualizados e calendarizados. Invariavelmente García Gutiérrez sugere que a nossa relação com estes lugares ou objetos totemizados é feita através de processos de **ressemantização** uma vez que recorremos a eles como forma de nos localizarmos identitariamente, quando, na verdade, estamos permanentemente a ressignificá-los, embora de forma inconsciente. Pensamos nos lugares e momentos simbólicos associados à nossa memória como se eles fossem exatamente como os entendemos hoje, quando, na verdade, cada rememoração é uma atividade ativa de reconstrução do imaginário do passado, uma paródia. Vivemos assim a ilusão de que esses lugares e espaços conformam uma linhagem ontológica que nos torna herdeiros de uma tradição. Todavia, García Gutiérrez afirma que somos mais parecidos com nossos contemporâneos de outras culturas do que com nossos próprios antepassados, isto significa dizer que toda tradição é imaginada. Ora, no jazz estes processos de recurso à memória e sua ressignificação traduzem-se no fetiche pelos rituais obrigatórios da *jam session*, pelas figuras intocáveis dos grandes improvisadores, pela transcrição de solos ou pela “peregrinação” a locais de culto como bares e festivais de jazz. Estes objetivos sacralizados da cultura são importantes porque constroem o senso de sociabilidade do estilo (o repertório dos *jazz standards*, por exemplo, serve de “língua franca” entre os músicos), mas limitam a pesquisa do improvisador que busca objetivos não conformados com a ontologia genética da improvisação e que tem medo do ostracismo na comunidade.

A totalização e a totemização constituem materiais genéticos que conduzem a uma realidade dicotomizada. De acordo com García Gutiérrez é através da **dicotomização** que a identidade cria polos opostos de ideias contrárias que devem ser ocupados alternativamente. O que se negligencia é a postura interessada desta polarização, uma vez que não há liberdade de escolha dentro de possibilidade predefinidas. García Gutiérrez defende que a estratégia do uso de oxímoros serve de recurso epistemológico para combater o binarismo, mas que o mundo é demasiado complexo para ser apresentado em alternativas de sim e não. No mercado de equipamento musicais, padrões de sonoridade podem se apresentar na dicotomia: *vintage* x moderno. No caso específico do baixo elétrico, muitos equipamentos como amplificadores e pedais de efeitos (essenciais na definição do som do instrumento) chegam a ter chaves que

moldam o som nestes parâmetros pré-definidos (*presets*) do que se espera que o *jazz man* soe. Estes *presets* do mercado muitas vezes acabam representando o universo da liberdade de escolha acessível ao músico em formação. Estes binarismos se reproduzem na cultura e a reflexão deve argumentar para além da polarização entre sim e não.

O pensamento desclassificado também aponta elementos, por diversos ângulos, que contribuem com a blindagem ética da identidade como a defesa da coerência e da normalidade. O “**coerentismo**” é a marca que reflete sobre o combate à contradição na identidade. É a defesa da afirmação lógica, da racionalidade. Define uma ilusão de sentido perfeito e de completude que dialoga com o paradigma do totalismo. Já a “**normalidade**”, sob o ponto de vista dos comportamentos sociais, estabelece a condição de estabilidade da identidade. Não garante a imutabilidade dos pertencimentos, mas gera segurança por meio da normatividade. Isto significa dizer que o paradigma do “sujeito normal” varia com as circunstâncias, e é sob este ideal que incide a norma. O “descentramento”, no contexto do jazz, não necessariamente implica uma superação da identidade como opressão, uma vez que o jazz “glocalizado” pode criar outras estruturas de normalidade e coerência em substituição ao jazz de domínio ianque. A observação sobre o supermercado da etnicidade, o pluralismo confinado, não permite que nos deslumbremos com a multiplicidade de possibilidades de identidade, uma vez que dentro do mercado global digitalizado, qualquer estratégia cultural pode se tornar produto e ser epicentro de coerência e de normalidade interna.

Estabelecidas estas fronteiras do pensamento identitário, mecanismos funcionam de forma a proteger e delimitar o “eu” em detrimento do “outro”. O “**demarcacionismo**”, por exemplo, é o processo em que o sujeito, convertido a uma identidade, se torna uma máquina demarcadora (García Gutiérrez, 2009, p. 80). Não satisfeito com o exercício da identidade, o sujeito inventa um “outro” diferente a ser combatido ou convertido. García Gutiérrez lembra que a diferença é fundada na projeção de uma identidade sobre o mundo, portanto, para ele, discordar é ter algo em comum. Em outro ângulo, o “**apropriacionismo**”, como marca identitária, é a confusão do sujeito com o objeto simbólico, gerando, assim, o instinto de propriedade. Está refletido na “fractalidade” do poder nas relações verticais. O poder é delegado em porções menores ao longo da pirâmide hierárquica, o que faz o sujeito se sentir possuidor de algo exclusivo. Este território é o espaço propício para a violência simbólica e as guerras de proteção das fronteiras identitárias. Competitividade e violência são elementos

perceptíveis na experiência do performer e derivam da defesa e demarcação de fronteiras e posições em detrimento de outras.

García Gutiérrez (2009, p. 88) aponta algumas estratégias contra hegemônicas de racionalidade identitária: o poder de perguntar e de negar. As práticas desclassificadoras são práticas nômades e errantes, buscam a “desidentização”. Não se trata da ausência de identidade, mas da reclassificação voluntária e emancipada. Para isso admite a absorção de pertencimentos inesperados, inclusive contraditórios, no processo de desfazimento identitário. Portanto o pensamento desclassificado: busca valores múltiplos, como por exemplo através de oxímoros; burla a “eternidade” das dicotomias em nome da plurivocidade; e cultiva o mal estar da humanidade como estratégia de autovigilância. Passibilidade (reabilitar o horror à violência), Compaixão e Solidariedade são os algoritmos básicos da desclassificação.

Propõe, por fim, alguns remédios para as marcas: autonarração emancipante para combater a submissão; pragmatismo para o totalismo (pensamento situado e denúncia da crueldade e inconsistência do real); desdogmatização para a totemização (iconoclastia); complexidade para a dicotomização; suspensão do juízo da realidade para a ressemantização *hic et nunc*; paraconsistência para o coerentismo (contradição como elemento do saber); desregulação para a normalidade (aterritorialidades e anormalidades); cosmopolitismo para o demarcacionismo; e desposseção para o apropriação (‘*sentir es toda la propiedad que necesitamos*’) (García Gutiérrez, 2009, pp. 111-113).

7.5 – Pensamento Desclassificado com estratégia epistemológica de reflexão sobre o fazer artístico

Não se pretende aqui apontar possíveis sucessores ao rei Rômulo para pensar a identidade no jazz. Tampouco, para sustentar a analogia, pretende instaurar algo como um Senado Romano, representado por difusos interesses, mas que potencialmente exercerá o poder pelos mesmo meios. Os ensinamentos deixados pelo pensamento desclassificado são um convite ao nomadismo. Em que medida a dicotomia global/local no jazz pode ser subvertida? Uma radical abordagem desclassificatória pós-colonial nos *jazz studies* não desembocaria numa fronteira final: a abolição do fetiche pela autodenominação “músico de jazz”? Como sobreviver no mercado sem o abrigo de categorias comerciais pré-definidas? O abismo referencial pós-moderno nos indaga: como sobreviver a Rômulo sem tomar o poder? Somos músicos “de quê”, afinal?

A reflexão sobre a crise da pós-modernidade e a responsabilização do sujeito pela própria formação denunciam a urgência da busca por mecanismos de reflexão sobre a identidade. Entretanto, a possibilidade de construção de narrativas musicais emancipatórias enfrenta uma encruzilhada: o “descentramento” do poder simbólico que ocorre no século XXI no jazz, representado pelo processo de “glocalização” e a dispersão dos discursos, não implica a superação da opressão identitária. O deslumbramento pelas novas formas de comunicação virtual e a internacionalização do jazz pode deixar os sujeitos inadvertidos da existência de mecanismos de controle social que nos decidem e nos organizam de formas complexas. Uma identidade servil à mercantilização da vida, uma música submissa à “indústria do descanso”¹¹ ou mesmo processos criativos que promovam narrativas opressivas são, dentre outros, os perigos que o músico contemporâneo terá de enfrentar. Para tanto, é de inestimável valor refletir sobre a arquitetura oculta das identidades. As novas possibilidades de pertencimento identitário, que dispersam as narrativas no mundo global do jazz, não representam a superação do problemas apresentados pelos antigos centros de poder. O processo de formação do *jazz performer* tem no pensamento desclassificado uma ferramenta para, em meio às tempestades de pertencimentos, caminhar para a liberdade através de um pensamento político do fazer artístico.

¹¹ Dietmar Kamper no seu livro “*El Trabajo como Vida*” aponta as formas como o homem está sujeito à lógica do trabalho, inclusive no seu momento de descanso. Neste contexto é que se insere a indústria do entretenimento, ou do “descanso”, que reabilita o cidadão ao trabalho regular (como citado em García Gutiérrez, 2009, pp. 16/17)

SEGUNDA PARTE

Considerações sobre o caminho de formação do Jazz Performer e a busca pela Individualidade: um estudo de caso de experiências performativas.

A formação do jazz performer é um caminho de compreensão e inserção na tradição na mesma medida em que é um processo de individuação e de busca pela própria voz, sendo o aprendiz, em boa parte, responsabilizado pela construção deste caminho de crescimento. A aproximação do jazz das instituições formais de ensino, o crescente fluxo de compartilhamento de dados pela rede mundial de computadores e as diversas publicações educativas sobre o tema acabam por operar um processo contínuo de sistematização da formação no jazz gerando caminhos mais uniformizados e previsíveis de estudo.

Na citação de Art Farmer no livro *Thinking Jazz* de Paul Berliner, o estudante fica claramente responsabilizado individualmente pelo seu desenvolvimento e pelas referências que escolhe para construir sua individualidade.

You thought about how you sounded and how you would like to sound, and you went home, and you worked on it. If you couldn't learn by what you heard, well then, it was your own fault.
(Berliner, 1994, p. 57)

A construção da individualidade ocorre, então, na medida das escolhas dos modelos de excelência e no confronto de suas habilidades com estes modelos. Isto fica claro pela forma como os aprendizes de jazz valorizam as gravações dos grandes improvisadores e as usam como ferramentas de estudo. O manancial de informações presentes nestas gravações serve de registro aural acessível à mimetização e análise. Em entrevista, Lonnie Hillyer assevera neste tema: “*All the great jazz musicians have also been great teachers. Their lessons are preserved for students on every recording they made*” (Berliner 1994, p. 56). Este período inicial da formação no jazz é essencialmente marcado pela oralidade e auralidade.

A transcrição de solos aliada ao estudo de publicações e questões fundamentais do estilo inserem os novos performers na tradição. Se por um lado, focar somente nas performances gravadas acaba por gerar uma alienação do caráter redutivo e simbólico que elas representam, esquecê-las em favor das publicações educativas priva o aprendiz da rigorosa formação em percepção, *ear training*, que é primordial para o desenvolvimento do improvisador (Berliner, 1994, p. 84).

Em que pese a importância dos discos, as performances ao vivo são essenciais para a compreensão do discurso jazzístico como construção momentânea. Alguns improvisadores, como afirma Berliner, chegavam a não gravar seu melhor material para não serem copiados posteriormente, cultivando tudo para as apresentações¹². Valendo ainda considerar os interesses mercadológicos que guiavam as gravadoras na seleção de repertório e de quem poderia gravar na posição de *band leader* e quem não. Isto ficava evidente em momentos de inovações crescente como expõe Berliner (1994, p. 89) em que as gravações não acompanhavam as mudanças estéticas em curso realizadas nas turnês e apresentações ao vivo, o que atualmente talvez tenha sido abrandado em vista da facilidade em que se pode gravar e publicar materiais na internet.

Assim, a construção de uma identidade única do jazz performer também inclui um estilo de vida em torno destes interesses. Max Roach afirma: “*We practiced all day, and if we were fortunate enough to be working, we’d gig all night. Afterwards, perhaps at three o’clock in the morning, we went looking for jam sessions (...)*” (Berliner, 1994, p.56). Estar nas apresentações, participar das *jam sessions* e conhecer os grandes improvisadores faz parte do processo de formação tradicional.

O objetivo da formação é o reconhecimento pela comunidade de pertencimento à tradição mas com o aporte de individualidade. O poder de interpretar e selecionar o que lhe é relevante de acordo com suas habilidades pessoais, valores, treinamento e interação com outros performers é o que possibilita esse processo de individuação.

Overall, the jazz community’s educational system sets the students on paths of development directly related to their goal: the creation of a unique improvisational voice within the jazz tradition.
(Berliner 1994,57)

Desde o final dos anos 40 do século XX o jazz tem ocupado espaço em instituições tradicionais de ensino como escolas, conservatórios e universidades nos Estados Unidos, como a North Texas State College (agora University of North Texas) e a Schillinger House em Boston (hoje a Berklee College of Music). A formalização da educação jazzística operou novas possibilidades de estudo, novas redes de contatos profissionais e formas de conhecer comunidades adjacentes. Contudo, não significa que estes novos espaços prescindam da formação tradicional. Ken Prouty afirma que como consequência do grande número de

¹² “Moreover, some performers hold back their best material during recording sessions, keeping their ideas less accessible to imitators. Some, like Freddie Keppard, have been reluctant to record at all. In other cases, the limitations individual improvisers place on taking risks during recording sessions, the conservative policies of record companies catering to a commercial market, which constrains artists’ adventurous productions, and the common lag of six months or more between recording sessions and the subsequent release of the recording can render albums unrepresentative of the improvisers’ current performance practices” (Berliner, 1994, p. 89)

formados nos cursos de jazz surgem alguns problemas de inserção no mercado, inclusive relacionados a uma formação “padronizante”:

The numbers of students who graduate with degrees in jazz has become a point of concern for some critics and musicians, who see the jazz world as being glutted with young musicians with no real professional experience, and who perform in very codified, standardized ways. (Prouty 2012,46)

A forma como a *jazz education* se estruturou no século XX trouxe, por assim dizer, alguns problemas no que tange à busca por uma voz individual frente a uma padronização de conteúdos e métodos de estudo. A importância do apoderamento e construção do próprio caminho foram em alguns casos suplantadas por uma massificação da formação com vista ao mercado musical crescente, como ainda expõe Prouty:

The most damning criticism of jazz education is that student players sound alike, that there is little or no individual distinctiveness among them. Performers, not an institution or instructor, have the power to determine their own course through “self-teaching” an essential marker of the non-academic jazz tradition. (Prouty 2012,74)

A velocidade de compartilhamento de dados e a possibilidade das pessoas se organizarem em grupos com mesmos interesses gerou novas implicações para a maneira com que se aprende música continuamente. Não é novidade o jazz ser um estilo musical marcado pela urbanidade e pela heterogeneidade e que se desenvolveu paralelamente ao florescimento da mídia e da indústria fonográfica (Monson, 1996, p. 5). Entretanto, o início do século XXI culminou com o surgimento e fortalecimento de diversos espaços virtuais de troca de informação como: blogs, cursos online sobre o tema e diversos fóruns de discussão.

García Gutiérrez, aponta que, mesmo considerando a pluralidade e as possibilidades que este novo espaço cibernético aporta, sérias limitações são impostas pelo mercado fazendo com que a diversidade e transitoriedade implicadas gerem homogeneidade, mesmo que uma homogeneidade freneticamente cambiante.

El loable incremento del pluralismo que traen las tecnologías digitales es, en gran medida, una falacia. (...) Actualmente, el pluralismo se reduce a una inmensa oferta de lo mismo: en cine, en moda, en ideología, en cultura, en noticias, en opiniones. Multitud de escaparates físicos o virtuales ofrecen el mismo género. La libertad de elegir, entonces, no solo viene mutilada por la reducción de opciones reales, sino, cada vez más, por la unificación de lógicas, de lenguajes, de regulaciones que impone un único modo de comunicación. (Gutiérrez 2011,22)

É possível analogicamente vislumbrar este processo de padronização da cultura na formação e educação do *jazz man* que hoje muitas vezes suplanta o contato humano e as apresentações por aulas, gravações audiovisuais e fóruns on-line. A liberdade que importa a redução de custos para o compartilhamento de informação pode gerar acomodação, uma vez que sem as

ferramentas adequadas, o acesso a informação não necessariamente implica em produção de conhecimento. Excesso de informação pode causar vertigem e ressignificar o valor da própria experiência e da memória. Antes um músico de jazz tinha acesso a poucos fonogramas musicais, sendo muito comum os músicos investirem na transcrição de um álbum específico, sabendo solfejar todas a música e solos de vários instrumentos. Hoje, o grande fluxo de informação e a potencialidade de poder virtualmente acessar a qualquer álbum de jazz imediatamente via *streaming* de dados pode levar a um estado de superficialidade da pesquisa musical pela ausência da necessidade de lembrar em função da disponibilidade do uso de dispositivos de exomemória. O termo “infobesidade”, ou sobrecarga de informação, é adequado para esse processo de desconhecimento representado pela confusão e alienação causadas pelo ritmo de consumo da informação.

Ken Prouty observa as mudanças ocorridas no discurso do jazz como identidade com a globalização e as novas relações simbólicas geradas pelo compartilhamento de dados:

National and global identities present a relatively new and increasingly contested layer in the discourses of jazz, one that individuals and communities are finding difficult to negotiate. The emergence of virtual networks and other global forms of mediation tend to exacerbate this, as the development of global broadband networks and interactive web platforms levels the playing field, destroying traditional discursive and aesthetic hierarchies. (Prouty 2012,152)

O sentido de comunidade, tão caro ao desenvolvimento do jazz, toma hoje, portanto, novos caminhos desenhados pelos fóruns, compartilhamento *peer-to-peer*, blogs, vídeos no *youtube*, sítios com cursos de grandes improvisadores e redes sociais.

A reflexão sobre a autonomia da formação do jazz performer se mostra essencial para instigar um novo sentido de busca por sonoridades e por renovação de possibilidades. As ferramentas epistemológicas oferecidas ora discutidas podem ser algumas alternativas. Uma pedagogia libertadora e que instigue uma autodeterminação localizada nesta nova comunidade internacional do jazz é o que se faz urgente. Este trabalho não visa exaurir o tema nem apontar solução para este problema, mas propor caminhos para pensar a tradição jazzística na contemporaneidade.

8- Provocações Culturais Improvisadas: Considerações sobre a *Jam Session* e a Transformação Social.

Este capítulo visa refletir sobre os elementos de transformação social presentes numa *Jam Session* partindo da experiência desenvolvida na cidade de Aveiro no primeiro semestre de 2015 produzida pelo Núcleo de Estudantes de Música e pelos Alunos de Mestrado em *Jazz Performance* da Universidade de Aveiro. Este estudo decorre das observações feitas por mim enquanto músico e colaborador do evento “*Jam Session: Jazz Standards*” e das leituras discutidas nas disciplinas “Estudos em Performance II” e “Indústrias da Música e Políticas Culturais” da Pós-Graduação em Música da Universidade de Aveiro.

Estas considerações feitas neste trabalho partem da compreensão da performance de jazz como sequência de atividades regidas por elementos não exclusivamente sonoros e que extrapolam os limites do palco, tendo o público participação ativa no sucesso do evento. É um espaço de comunicação e de construção de identidades de grupo através da criação de hábitos coletivos. Constrói, portanto, o que entendemos como “*Jazz Scene*”, uma densa rede de pessoas que envolve músicos, críticos, produtores e público, que suporta e viabiliza estes hábitos relacionados ao Jazz (Pinheiro, 2011, p. 13-14).

8.1 – Elementos que definem a *Jam Session* como Evento Estruturado

A *Jam Session* é uma das mais proeminentes convenções das comunidades do Jazz. Inicialmente surgiu como espaço de liberdade para os músicos que depois de cumprirem com seus compromissos de mercado na noite se reuniam em locais específicos para tocar o que desejassem, sem amarras de repertório, de horário ou de estilo (Berliner, 1994, 44). Esta visão tradicional e romantizada do jazz muitas vezes reproduz um estereótipo do músico de jazz como selvagem, de vida desregrada, livre e alheio ao mercado. O conceito de *Jam Session* sofreu alterações ao longo do tempo uma vez que acabou por se transformar num modelo de evento musical comercializável. Isto ocorreu visto que alguns eventos que ocorriam no ambiente doméstico das comunidades passaram a fazer concorrência ao movimento de certos bares e locais de entretenimento. As *Jam Sessions* saíram então dos *lofts* dos músicos e passaram a ser adotadas como atrações dos bares. Este processo não foi tão simples, visto que o que se considera hoje por Jazz pode ser contado por diversas óticas diferentes do começo do século XX até a presente data, e o que se entende por *Jam Session* está associado a diversas ocasiões

performativas. Mas o que se pode afirmar é que este modelo não é de todo desconhecido do grande público e está associado à improvisação livre, à rotatividade de músicos no palco e a uma certa liberdade de escolha de repertório.

A *Jam Session* é um evento estruturado em algumas formas que, regra geral, se repetem. Costuma ter uma “banda da casa”, ou “banda residente”, que normalmente começa as apresentações da noite para posteriormente permitir participações dos músicos presentes no público que muitas vezes passam a se conhecer no palco. O repertório é fundado principalmente nas coletâneas de músicas tradicionais como o “*Real Book*” que inclui composições como os “*Jazz Standards*” que podem ser melodias sobre formas predefinidas (como o Blues de 12 compassos ou o *Rhythm Changes*, sequência harmônica nomeada após a música “*I Got Rhythm*” de George Gershwin), ou músicas do “*American Songbook*” (composições tradicionais da música popular americana de compositores como Cole Porter, Irving Berlin e Jerome Kern, muitas vezes presentes em musicais da Broadway), além de composições famosas de grandes improvisadores como Charlie Parker, John Coltrane, Wayne Shorter ou Miles Davis. Este repertório é explorado para permitir que os músicos no palco possam improvisar sobre a forma da música, que pode ser combinada previamente em secções específicas, mas que costuma ser o “*chorus*”, a forma inteira da música repetida como base quantas vezes forem acordadas ou ao sinal do improvisador. Também podem ser tocados *originals*, peças compostas pelos músicos para servirem de infraestrutura para os improvisos.

A *Jam Session* representa um espaço de trocas humanas em diversos níveis. Através dela a tradição oral estabeleceu a forma de educação para a prática. Representa uma oportunidade de troca de experiência entre músicos de diversas origens e formações que acontece no palco. Por outro lado, é um momento de trocas profissionais, de contatos, de apresentação de arranjos e de ensaio aberto de concertos. A *Jam Session* é um espaço de potencialização de oportunidades de trabalho e construção de novas hábitos para os músicos e para o público (Pinheiro, 2011, p. 275). É um lugar de exposição e auto-promoção, principalmente para a “banda da casa” que tem regularmente uma vitrine para o seu trabalho. Os músicos que comparecem às apresentações têm assim a oportunidade de afirmar sua posição como improvisadores sendo que a “banda residente” costuma estar sempre presente no palco com algum de seus integrantes para ter certo controle sobre os caminhos da apresentação (Pinheiro, 2011, p. 285). Outro elemento balizador de uma *Jam Session* é a presença de um *Band*

Leader, o músico que coordena a “banda da casa” e que toma as decisões necessárias para o bom prosseguimento da noite juntamente com os donos dos locais de apresentação.

8.2.1 – A “*Jam Session: Jazz Standards*”: uma experiência como músico da “banda da casa”

O evento “*Jam Session: Jazz Standards*” é uma produção do Núcleo de Estudantes de Música (NEMU) ligado à Associação Acadêmica da Universidade de Aveiro (AAUAv). Surgiu da necessidade dos estudantes da graduação em música de criar espaços para estudar jazz num contexto performativo. A Universidade de Aveiro ainda não possui um curso de graduação em Performance Jazz e a emergência do evento está diretamente relacionada a esta demanda. Logo na estreia do projeto, os estudantes do Mestrado em *Jazz Performance* da UA aderiram como colaboradores e músicos para a “banda residente”. Foi nesta qualidade que participei das primeiras 7 edições do evento como baixista elétrico no primeiro semestre de 2015. As apresentações ocorreram quinzenalmente na quartas-feiras intercalando dois espaços: um dentro da Universidade (no Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro - GRETUA) e outro fora (no Bar Barba Rija, situado num bairro de moradia dos estudantes). A necessidade de estudo deste tema foi decorrente do sucesso dos encontros que contaram com um alta média de público (com um número aproximado entre 100 e 200 participantes) e proporcionaram diversas associações entre músicos, estudantes da Universidade e pessoas da cidade e proximidades.

Houve grande adesão à *Jam Session: Jazz Standard* por parte dos músicos da cidade e de regiões próximas, estando presentes músicos já renomados no mercado jazzístico português como Marcos Cavaleiro, João Martins, Pedro Vasconcelos e João Mortágua. O grande comparecimento de músicos da região na *Jam Session* deu sinais de uma carência de formação e de lugares para produzir concertos na cidade. Muitos músicos vão estudar em cidades como o Porto, Lisboa ou Évora, mas, no entanto, residem na cidade de Aveiro. Há também uma grande presença de estudantes de conservatórios de cidades próximas como da Jobra (Conservatório de Música da Jobra - Associação de Jovens da Branca) e de Coimbra, bem como de alunos da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo (ESMAE) do Porto. No palco e no público percebeu-se a presença de pessoas das mais variadas idades. Esta presença também não esteve limitada a estudantes de música ou da Universidade, existindo adesão espontânea da comunidade da cidade de Aveiro.

A performance jazzística implica um modelo participativo de música. As *Jam Sessions* representam um momento importante na educação jazzística de tradição oral, pois proporcionam o aprender/fazendo num espaço onde convivem iniciantes e profissionais. Não existe neste espaço a ideia tradicional de concerto (divisão palco/audiência) uma vez que o público está em constante movimento e o ambiente se assemelha ao de uma festa. Tais elementos aproximam as pessoas, que cruzam no público com músicos que vão tocar ou já tocaram durante a noite criando uma sensação de co-responsabilização pelo sucesso do evento.

Estes elementos apontam para uma ideia de “Democracia Cultural”, definida por João Teixeira Lopes (2009, p. 8-10), na qual a invenção de hábitos coletivos pode gerar relações positivas e horizontais. Esta orientação tem consequências bem objetivas nos palcos das *Jam Sessions* visto não ser incomum representarem espaços de humilhação e perseguição a músicos iniciantes promovendo um clima de competição e de concorrência. O clima percebido nas “*Jam Session: Jazz Standards*”, em oposição a estes processos de hierarquização, promoveu a aproximação do público e do palco. Deu-se prioridade à ampla participação em detrimento da supremacia dos mais experientes. Muitas vezes na escolha de repertório e na formação dos grupos durante a noite ficou clara a possibilidade de iniciantes subirem ao palco, muitas vezes frustrando uma “ditadura da alta performance”, na qual só os mais experientes têm voz no palco. Estes assuntos foram discutidos pelos músicos da “banda da casa” em algumas oportunidades, pela percepção da necessidade de tornar o palco um espaço de encontros diversos, e não só dos “melhores músicos da região” tocando os seus repertórios preferidos.

A disposição dos espaços também contribuiu para a construção de um ambiente de circulação total de pessoas. Nas primeiras apresentações o palco foi disposto de forma tradicional no GRETUA, palco de um lado, público do outro. Mas, com o desenvolvimento dos encontros, percebeu-se que posições incomuns do palco (onde o público pudesse ocupar diferentes ambientes da sala) favoreceriam o espetáculo. Os espaços de apresentação vendiam bebidas alcoólicas e contribuíam para a construção da identidade do espaço com sua decoração e iluminação. Estes elementos também contribuíram para a presença cada vez mais diferenciada de pessoas que, muitas vezes, pareciam não ter contato prévio íntimo com a música, mas que acabaram por participar das atividades.

Estas reflexões serviram para pensar uma resignificação do evento e quebrar o paradigma tradicional da formação de público. Pensar numa tentativa de “domesticar” pessoas a ouvir

jazz é uma violência simbólica. Este pensamento crítico está coadunado com o que se entende como Democracia Cultural. A cultura não é um ornamento social de distinção e o jazz não é um estilo superior aos demais. A classificação hierárquica, a estigmatização e a violência simbólica que uma forma impositiva de pensar a cultura implicam só geram humilhação, sofrimento e infelicidade de sujeitos sociais, que conseqüentemente não buscam este espaço com um ambiente familiar ou favorável.

Questionar os critérios de caráter universal de qualidade do material musical no palco também serve para questionar um modelo impositivo de cultura. Um evento cultural se insere no direito individual e coletivo à cultura e supera qualquer rótulo de qualidade imanente (Lopes, 2009, p. 11). Isto significa fazer um repertório mais simples, que integre mais pessoas, ou gerenciar o repertório para interagir com o público, ao invés de promover uma “ditadura da alta performance” que negue às pessoas a possibilidade de estar no palco.

Outro elemento importante na reflexão do papel de transformação social de uma *Jam Session* é o combate à essencialização dos públicos. Imaginar que em certo local as pessoas não gostam de jazz ou pensar que só um público restrito comparecerá a um evento é um grande erro que o mediador cultural comete. Essencializar significa alienar as diferenças entre as pessoas, imaginar que os costumes da ideologia dominante são insuperáveis. Um estatuto de igualdade palco/público pode permitir superar a ótica da relação de consumo e entender um evento cultural como um espaço de participação coletiva, de encontros não previstos e não necessariamente musicais. O processo de criação artística não é propriedade exclusiva dos produtores de arte, é na verdade um bem social.

As pessoas se relacionam de formas diferentes com as obras e isso deve ser levado em conta na mediação sociocultural e na realização e promoção de atividades pautadas pela música. Isto pode permitir democratizar formas complexas da música popular contemporânea e improvisada e garantir instrumentos para sua decodificação permitindo novas experiências estéticas e efetiva participação além-palco. O jazz contemporâneo acaba por absorver elementos musicais complexos a um ouvido despreparado, sejam rítmicos, melódicos, harmônicos ou mesmo de arranjo e de sonoridades. A construção de regimes de familiaridade facilita a criação de novos hábitos coletivos por permitir a interlocução com o público. Teixeira Lopes reforça que os regimes de familiaridade são essenciais para construir “(...) novas formas de relação com a cultura e a arte, com implicações nas camadas mais profundas

do *habitus*, nomeadamente esquemas cognitivos de percepção e de classificação que estão na base da produção das identidades” (Lopes, 2009, 10)

Teixeira Lopes ainda assevera que o processo de mediação cultural deve rejeitar, por outro lado, a ditadura da procura. Isto significa realizar um ato de “provocação cultural” que respeite as individualidades, promova mudança de hábitos e crie espaços de encontro. Neste sentido, questiona:

Deve a formação de públicos prescindir de um projecto? Não. Deve esse projecto corresponder ao conforto e reafirmação das expectativas já existentes por parte dos públicos? Novamente, não. Deve, esse projecto, criar expectativas? Sem dúvida, no respeito antropológico pelos *habitus* individuais, sociais, colectivos. Como se consegue? Sem automatismos, sem respostas mecânicas, com sensibilização, explicitação, mediação, negociação, conflito e reapropriação dos conflitos em práticas inovadoras. É mais importante, então, suscitar a interrogação do que dar a resposta. Ou, de forma mais correcta, criar socialmente as condições para a emergência das questões. (Lopes, 2009, 11)

8.3 – Algumas reflexões sobre a *Jam Session* e a Transformação Social

A performance Jazzística implica participação e negociação coletivas, bens que são aplicáveis a todas as relações sociais. Pode uma *Jam Session* representar uma célula de transformação social?

A apreciação estética está associada a questões éticas, visto que nos processos identitários se define o que é bom ou ruim, de que forma agir. Reflete uma experiência que nos coloca em uma identidade coletiva de construção de valores e práticas, o que se entende por “*self-in-process*”. Simon Frith corrobora: “*Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks also the integration of aesthetics and ethics.*” (Frith, 124)

O público de uma *Jam Session* não é formado necessariamente por pessoas que se identificam com o Jazz. O que acaba por acontecer é que o acontecimento social define estas identidades em movimento e cria naquela circunstância uma “*Jazz Scene*”. A *Jam Session* não reflete ou representa ideias de um grupo de amantes do Jazz, mas define e estabelece uma identidade coletiva de grupo que exerce naquele momento estas ideias.

Estas reflexões nos levam a perceber a urgência de um observatório de públicos, uma etnografia dos públicos em ação. Este fazer pode e deve estar associado ao trabalho do músico produtor e organizador de uma *Jam Session*, uma vez que ele ocupa o lugar de um mediador sociocultural. Teixeira Lopes fala na construção de uma nova “profissionalidade” que seja transversal e que reflita sobre as políticas culturais, para assim permitir uma

renovação da animação cultural como atividade comprometida, mas dessa vez reflexiva e emancipadora, e sem modelos pré-redigidos de liberdade. A integração da reflexão sobre políticas culturais pode permitir uma prática de produção cultural mais orientada para a realidade e que não implique em violência simbólica.

9 – Explorações artísticas e interação no trabalho do duo Pachka

Neste capítulo, será feita o relato das experiências e a reflexão sobre a pesquisa desenvolvida no duo Pachka. A pesquisa artística, desenvolvida entre o segundo semestre de 2015 e o primeiro de 2016, foi voltada a pensar o fazer artístico como interface crítica da realidade, como experiência imersiva e disposta a compartilhar processos abertos de significação. O trabalho consistiu na pesquisa de sonoridades expandidas que integravam instrumentos convencionais como baixo e guitarra elétrica, instrumentos não tão convencionais como os sintetizadores analógicos e o processamento digital. Este trabalho consistiu principalmente no diálogo com outros artistas para construir espetáculos de artes integradas.

O Pachka é um duo de músicos pesquisadores: Miguel Mendes e Tomás Brandão que tocam guitarra, baixo, sintetizadores e *live electronics*. Originado de trabalhos com trilha sonora para teatro, o Duo pretende produzir música e interagir com diferentes interlocutores e mídias. Seu trabalho consiste na improvisação e composição de diálogos artísticos em variados formatos utilizando instrumentos e processos eletrônicos para a criação. Surgiu do interesse pelo estudo do diálogo da música com outras artes, como o próprio teatro, a dança, a literatura, e também com outros músicos, buscando construir através do improviso e do uso de processamentos eletrônicos, o aspecto primordial de sua performance.

Neste período, foram desenvolvidas três atividades principais: o espetáculo “Estesia” (pesquisa sobre a canção, a improvisação e a imersão sensorial); e a performance com o Batebit Artesania Digital” (pesquisa e apresentação que integrava instrumentos digitais e mapeamento de movimento por sensores). O relato das experiências destes processos criativos e a reflexão integrada à discussão sobre epistemologia e busca por narrativas musicais emancipatórias é o que se segue nos próximos tópicos.

Histórico do trabalho e o início da pesquisa

No mês de junho de 2015, saí de Portugal, tendo concluído as disciplinas e experiências da pesquisa no país, em razão de um convite para trabalhar numa produção teatral chamada “2500 por Hora”, texto do francês Jacques Livichine, com adaptação e produção de Mônica Biel e direção de Moacir Chaves, que teve estréia em julho do mesmo ano no teatro do espaço cultural Oi Futuro Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. Este convite veio em razão de um

trabalho continuado em trilhas para teatro em parceria com o músico pernambucano Tomás Brandão. Esta parceria já foi premiada como melhor trilha adulta no prêmio da APACEPE (Associação dos Produtores de Arte Cênica de Pernambuco) em 2012 pela trilha da peça “Duas Mulheres em Preto e Branco”, produção de texto do escritor Ronaldo Correia de Brito. Em 2014, pouco antes do ingresso no mestrado em música da Universidade de Aveiro, com a mesma parceria, estreou a montagem de “Rei Lear” de Shakespeare, produção pernambucana com direção de Moacir Chaves. Este trabalho vem sendo desenvolvido desde 2011, com pesquisa musical, concepção dos espetáculos em imersão juntamente com os atores, e experiências com música executada em cena.

Desenvolver estes trabalhos permitiu aos músicos a possibilidade de criar música num ambiente de diálogo artístico para além das informações estritamente musicais. A interação com as atrizes e atores no palco e a leitura do texto como uma partitura, permitiu uma compreensão do fazer musical como decorrência necessária de uma pesquisa estética, mas ao mesmo tempo de muito trabalho, imersão no material de estudo e abertura ao diálogo com outras pessoas e outras artes. A tônica das composições vem de influências estudadas pelos compositores como a cultura pop, o rock, a música eletrônica, o jazz contemporâneo e a música de vanguarda do século XX. Todos estes elementos serviram de contexto para uma pesquisa não só musical, mas também técnica, sobre sintetização e processamento sonoro. O objetivo foi instigar a imaginação musical também atrelada a timbres e integrada à sonoridade do texto. A ideia era, por exemplo, imaginar uma sequência harmônica específica atrelada a um timbre abstrato criado para a ocasião, com mais ou menos agudos, com pouco ou muito ataque, com ou sem sustentação, etc.

No trabalho da montagem de “Rei Lear”, por exemplo, a instrumentação envolvia o uso da sintetização e do processamento sonoro de forma que tudo pudesse ser executado por dois músicos. Os instrumentos escolhidos foram um sintetizador polifônico analógico (Prophet 08 construído pela Dave Smith Instruments) e uma guitarra preparada, o uso de técnicas não convencionais no instrumento que envolvem uso de utensílios diversos nas cordas (como no piano preparado), interferências sonoras nos captadores e processamento digital e analógico do sinal produzido por pedais de efeito e programas de computador. Posteriormente no processo foi percebida a necessidade do uso de música “sampleada”, tanto a reprodução de trechos gravados previamente como a execução de ritmos numa bateria eletrônica. A solução encontrada foi utilizar um celular *smartphone* no palco usando um aplicativo (Garage Band) que

permitia a execução de ritmos em *trigger pads* no ecrã tátil (interface de botões no aplicativo que executavam sons percussivos), bem como a reprodução de faixas e o processamento do resultado geral com efeitos como *reverb*, eco e filtros (o dois primeiros reproduzem a reflexão acústica do som por meios digitais, o último age sobre a frequência do sinal sonoro ressaltando ou atenuando elementos desejados).

Estas experiências com uma instrumentação digital foram expandidas no trabalho com a montagem da peça “2500 por hora”. Nesta oportunidade, a pesquisa se concentrou principalmente em integrar e gerenciar todo o trabalho dos dois músicos por um programa de computador voltado para a execução de música ao vivo: o *Ableton Live*. O *Ableton Live* é um DAW (“*Digital Audio Workstation*” ou estação de trabalho de áudio digital) programado para ser um ferramenta de composição e arranjo voltada para a performance em tempo real. Neste espetáculo, a trilha também incluía instrumentos como o baixo elétrico, a guitarra elétrica (processada com efeitos analógicos), alguns instrumentos percussivos e um sintetizador analógico, mas o foco foi estudar o funcionamento dos programas de processamento de áudio em tempo real e na construção de cenas com sobreposição de sons gravados anteriormente com sons executados no ritmo da cena. Um registro audiovisual do espetáculo está disponível¹³ e, com as limitações de um registro de câmera parada, mostra a integração dos diversos elementos musicais à sonoridade da cena que ora tinham papel complementar, ora protagonizavam e construíam a intenção da montagem. A consequência do trabalho de três meses no projeto “2500 por hora” foi a provocação que deu início ao trabalho do Pachka e que ensejou as produções relatadas nesta ocasião.

O espetáculo “Estesia”

O espetáculo “Estesia” é uma criação do Pachka em conjunto com o cantor e compositor Carlos Filho e com o iluminador cênico Cleison Ramos. O trabalho envolve a manipulação eletrônica de canções e a construção de paisagens sonoras compostas com uma iluminação extremamente ativa em cena (o iluminador executa sua performance sobre o palco com os músicos) propondo criar espaços sensíveis para que o público se projete ativamente no espetáculo. As pesquisas ocorreram nos meses de fevereiro e março de 2016. Foram realizadas no total três apresentações nos dias 31 de março, 13 de maio e 31 de julho, sendo as duas

¹³ Registro audiovisual da montagem da peça “2500 por hora”. Disponível em: https://youtu.be/uw3wycG_RPE Acessado em: outubro de 2016

primeiras no teatro Marco Camarotti e a última no teatro Joaquim Cardoso, ambas na cidade do Recife.

A elaboração do projeto envolveu muita discussão e pesquisa sobre a sonoridade desejada assim como a construção do conceito que se pretendia promover através do espectador. O que se pretendia era elaborar uma oportunidade performativa em que os performers pudessem executar a música e a luz na hora, explorar a sensação de presença no palco, explorar o instante como recurso narrativo. Como forma de construir esta sensação, o “Estesia” foi desenvolvido como espetáculo para palcos arena, em que os músicos e o iluminador ficassem cercados pelo público que estariam a uma grande proximidade da ação. A disposição em cena era circular, na qual todos os performers estavam voltados para o centro do círculo, e as entranhas do fazer e da técnica da execução estavam à mostra para o público. Os equipamentos de áudio e de iluminação estavam muito próximos das primeiras fileiras de cadeiras. Esta busca pela proximidade foi uma derivação da experiência do Pachka de participar musicalmente em cena de espetáculos de teatro. O que se pretendia era compartilhar com o público a sensação de ser incidido pela luz cênica, a sensação de estar dentro do espaço performativo. Desta maneira, a luz e o som nas apresentações eram as mesmas que incidiam no público e no palco.

A dimensão corporal da execução em cena também foi um elemento de trabalho de pesquisa. Para isso o grupo convidou o preparador de elenco Quiércles Santana que, durante o mês de julho, trabalhou com consciência do movimento e a reelaboração de cenas em função de narrativas que considerassem e incluíssem o corpo. O que se pretendia com esta pesquisa era também construir uma narrativa musical contínua que não tivesse “interrupções” (quebras do espetáculo entre as músicas), como numa peça teatral. Para elaborar este sentido do todo, as cenas foram construídas integrando e considerando blocos musicais que se sucediam. Existem registros audiovisuais de duas músicas do espetáculo¹⁴ e no sítio virtual do duo Pachka¹⁵ é possível ouvir trechos de ensaios das músicas e do espetáculo, bem como um registro

¹⁴ A música “Dissentir” foi gravada na apresentação do dia 31 de julho pela “Saturno Produções”, ao vivo, e está disponível em: <<https://youtu.be/D2uz3aGTabY>>. A música “Melodia para uma Letra” (numa versão de gravação de ensaio) está num vídeo que captura diversos momentos do espetáculo do dia 31 de março feita pela produtora “Banana Filmes”, disponível em: <<https://youtu.be/wHIIIZING-vU>>.

¹⁵ O sítio virtual do duo Pachka está disponível no endereço: <<http://pachkaduo.wixsite.com/pachka>>.

audiovisual. Os mesmo registros podem ser acessado pelo sítio de promoção do espetáculo “Estesia”¹⁶.

O espetáculo começa com uma gravação caseira de um piano, realizada durante a estadia no Rio de Janeiro do Pachka produzindo o espetáculo “2500 por hora”. Escuta-se, “ideia um”, e então uma melodia simples é executada no instrumento. Por ser uma gravação realizada com um *smartphone*, além do som do piano, ouvem-se ruídos de carros e outras vozes que ambientavam o Grajaú, um bairro afastado da cidade com grande densidade populacional. Esta ambientação é então sobreposta com sons agudos, que remetem ao barulho de rede balançando, ou porteira se abrindo. Outro som usado lembra o de uma bola de gude caindo no chão. Estes sons passam então a compor uma paisagem memorativa, de lugares que talvez conheçamos e que trazemos conosco, remetendo a cheiros, gostos e toque. É a construção de uma imagem sonora familiar que é acompanhada pela iluminação. Esta composição é então transformada na primeira canção do espetáculo.

A música “Rua dá Saudade” fala de um turbilhão de memórias da infância. Além da letra, que nos leva a esse lugar nostálgico (“menino vai/ que o tempo traz/ mais tarde você aqui/ só pra te fazer lembrar”), ouvimos ecos de vozes, como que trazidas no vento, no redemoinho das lembranças. É uma cena instrumentada por violão, sintetizador analógico e processos digitais. O programa *Ableton Live* é usado para somar e manipular os elementos sonoros que constroem a imagem sensória deste ambiente idílico e, através de sua programação, é possível manipular estes elementos e responder em tempo real, por exemplo, à flutuação de pulso da execução ao vivo.

O fim da canção anterior é seguido de um som sustentado solene que dá lugar ao tema “O ciúme” (composição de Caetano Veloso), que trata do rio São Francisco e do ciúme que ele causa entre Petrolina e Juazeiro, duas grande cidades entre dois Estados do nordeste do Brasil que historicamente são retratadas com rivalidade. Nesta adaptação, uma luz amarela domina a cena (numa alusão ao forte sol do sertão brasileiro) e a voz é manipulada com efeitos, de maneira que se constrói um sentido solene e quase religioso, como de uma voz que vem do céu. O efeito é atingido pelo processamento da voz em tempo real por um programa de processamento vocal (*Izotope Nectar 2*) que permite, através de um teclado controlador midi, que as notas cantadas no microfone sejam afinadas imediatamente quando tocadas nas teclas,

¹⁶ O sítio virtual do espetáculo “Estesia” está disponível no endereço: <http://estesiacontato.wixsite.com/estesia>.

somando à voz principal um coral de “si mesmo”. A esta instrumentação é somado um baixo elétrico processado por um efeito de “*tremolo*” que faz contracantos e harmonizações à composição principal. No meio da composição é feita uma citação à música “Baião da Penha” de Luiz Gonzaga, famoso pela difusão da música nordestina brasileira, o forró e o baião, pelo resto do país.

A canção seguinte é emendada por um diálogo entre o baixo que permanece da cena anterior e um violão que apresenta uma nova melodia que tem formato de canção, mas não tem letra. “Melodia para uma letra” opõe-se à solenidade e ritmo lento da música anterior. Ela começa apenas com voz e violão e vai ganhando contornos eletrônicos, tornando-se mais densa a cada momento. Há um caráter que remete a um cenário urbano por meio das influências do *Hip Hop*, em que os subgraves da música são projetados para atingir fisicamente o espectador. A sonoridade é sentida não só pelos ouvidos, mas também com o corpo. Ela propõe um ímpeto sensual, no sentido de sensório, mas também num sentido sexual, em razão da intensidade rítmica e do volume sonoro. A composição eletrônica no programa *Ableton Live* é somada à execução de um sintetizador, na qual ambos os músicos (um controlando o computador e outro o sintetizador) constroem narrativas pelo diálogo instantâneo de timbres construídos no momento, deixando o processo da criação o mais exposto possível.

A canção seguinte é uma poesia musicada com batidas eletrônicas, que remetem a pregos sendo martelados. “Onde se escutam martelos” constrói uma atmosfera densa que é composta por uma guitarra com efeitos (*reverb e delay*) e uma composição gravada constituída por sons de máquina de escrever, sons processados de violão (manipulados de forma a afiná-los oitavas acima e abaixo da original) e sintetizador. A cena termina com um poderoso som que remete às ondas do mar ouvidas da praia. Este som foi construído sinteticamente com o processamento de ruídos brancos e variação de filtros de equalização para tentar reproduzir a sensação interna de escuta.

“Rotterdam” é iniciada no meio da ambiência do mar sintetizada. Nela sons agudos de guitarra lembram pássaros num sentido pictográfico não realista, mas que imprime a sensação da paisagem. A ideia é que o ouvinte construa essa imagem de praia, vento, com suas próprias lembranças. A luz, neste momento, parece um grande céu estrelado pela projeção de milhares de pontos azuis que ocupam toda a sala de espetáculo e confundem o público e o palco, uma vez o escuro total do momento dar a sensação de suspensão, de deslocamento físico do ambiente. A música fala de uma relação amorosa que não existe mais, que se foi. No fim da

cena um som cortante e envolvente do sintetizador quebra esse imagem idílica. A luz deixa de ser um grande céu estrelado e passa a uma forte luz branca, incômoda aos olhos já tão acostumados ao escuro. Essa luz parece nos trazer para a realidade, nos acordar. Então, um som que remete a um coração batendo somado a um som de eco, bem longo, vai diminuindo, em volume e ritmicamente, até parar.

Neste instante projetamos o silêncio total, não há música nessa cena. Há apenas uma luz que, pendurada numa corda, cai sobre o ambiente e balança por cima do palco e do público, até parar completamente enquanto se faz silêncio e não há mais nenhuma fonte luminosa. A ideia é construir uma narrativa que jogue com o tempo de forma desacelerada, que permita uma construção aberta de significações. O momento dura até o movimento pendular da luz cessar.

Os corpos dos performers acompanham o silêncio e só tomam a cena novamente para interpretar “Vi setembro”, cena de quebra de narrativa, performada no meio do círculo do palco com um tom jocoso e uma atmosfera lúdica com traços circenses. É um momento de quebrar toda a seriedade construída até então pois os músicos, somente tocando guitarra e baixo elétrico, improvisam no contexto de um ritmo de *jazz manouche* acompanhado por uma letra que fala dos percalços cotidianos de desentendimentos e desencontros.

A composição seguinte, “Dissentir”, é um momento de celebração da presença física, da momento presente e da sensação de estar no palco. Começa com um trecho sampleado da música “Feeling Good” da cantora Nina Simone. A música segue com o ritmo de uma batida eletrônica forte e como uma presença de subgraves que tornam a escuta multidirecional, visto que ocupam toda a sala. A letra fala da superação de uma perda que é vivida na solidão, mas que é intercalada com uma euforia rítmica. A cena é composta por ritmos arranjados no programa *Ableton Live* e um piano digital tocado ao vivo que acompanha a voz e que define o ritmo da cena. O sequenciamento eletrônico não está limitado ao um BPM fixo (andamento da peça em “batidas por minuto”), ele acompanha o ritmo da execução do momento.

A parte final do espetáculo é composta por uma canção tocada ao piano, a “Valsa do Grajaú”, referencia à abertura do espetáculo. Uma gravação de piano, com bastante ruído, como no começo, traz de volta a gravação “ideia um” que aparece no início. A música tocada na gravação, somente no piano, é emendada pela execução ao vivo, agora com piano e uma letra que fala sobre a dor de existir. Imediatamente após esta narrativa instrumentada de forma contrastante com o resto do espetáculo, segue-se um improviso construído em cima de três acordes. É um jogo com a ideia de expectativa, frustração e ceticismo. Numa progressão

cíclica de acordes (Bm6/D Amaj7/C# Fadd9/A# Amaj7/C#): o primeiro representa a dúvida; o segundo (em razão da resolução harmônica) dá uma sensação de ceticismo sobre a realidade; o terceiro acorde apresenta um novo espaço harmônico que induz ao otimismo e esperança; o último acorde é uma volta ao segundo, mas substituindo a sensação de ceticismo por frustração. Este jogo é improvisado pelos músicos e pelo iluminador que fazem alusões aos momentos passados no espetáculo e que concluem com a frase gravada “ideia um”.

Performance em parceria com o duo Batebit

O Batebit¹⁷ é composto por João Tragtenberg e Filipe Calegário, dois músicos e pesquisadores que concebem e desenvolvem instrumentos musicais digitais como controladores, sensores, aplicativos e outros aparatos de manipulação do som. O trabalho desenvolvido em conjunto foi realizado nos meses de julho e agosto a convite do Batebit para uma apresentação de lançamento da Revista “Outros Críticos”¹⁸ (edição 11, ano III) no dia 27 de agosto de 2016. A proposta de trabalho do Batebit é voltada para garantir que os “usuários finais” tenham autonomia para programar os instrumentos digitais, e inicialmente a ideia apresentada era que o Pachka fizesse uma performance com estes equipamentos de expansão das possibilidades da performance. A proposta executada no dia da apresentação, na verdade, extrapolou esse sentido de apresentação de trabalho e ganhou aspectos de um pequeno espetáculo, em razão de todos os integrantes (do Batebit e do Pachka) participarem ativamente nas cenas performando com os instrumentos.

A apresentação ocorreu num espaço chamado “Paço do Frevo”, um museu multimídia dedicado integralmente à exposição do frevo, um gênero musical classificado pela UNESCO como patrimônio da humanidade embora associado ao Recife. O espetáculo então foi montado de forma a dialogar com a musicalidade do frevo e a explorar dimensões corporais e cênicas dos instrumentos escolhidos para o trabalho que envolviam sensores de movimento (o “Giromin”), objetos comuns “hackeados” que controlavam parâmetros musicais e o “Pandivá” (pandeiro de vara constituído de *pads* e botões). Foram montadas quatro cenas que exploravam algumas possibilidades expressivas dos instrumentos e construía narrativas visuais e musicais.

¹⁷ Sítio virtual do Batebit contém algumas demonstrações dos trabalhos de construção de instrumentos digitais como o “Pandivá”, o “Giromin”, o “Pisada” e o “Disque-Som”. Disponível em: <<http://batebit.cc>>.

¹⁸ A Revista Outros Críticos pode ser acessada gratuitamente pelo endereço: <<http://outroscriticos.com>>.

O registro da performance¹⁹ está disponível para ser assistido, foi feito com câmera parada pelos estagiários que trabalham com o Batebit que são pesquisadores residentes no Porto Mídia (braço de economia criativa do Porto Digital, parque tecnológico de inovação situado na cidade do Recife), no espaço L.O.U.Co (“Laboratório de Objetos Urbanos Conectados”). O espaço do Porto Mídia abrigou os ensaios e pesquisas realizados nos dois meses anteriores à apresentação.

A performance foi composta de quatro cenas e a composição visual do palco era semelhante a uma arena, com uma mesa com todos os equipamentos e um espaço central para a movimentação física. Os performers estavam vestidos com saias longas de material escuro e pesado, assim como camisas estampadas de botões. A sala onde ocorreu a apresentação era bastante colorida, por ser lugar de uma exposição permanente sobre o frevo no museu, com janelas grandes e uma iluminação fixa.

A primeira cena, e mais trabalhosa de ser desenvolvida, funcionava à partir da alusão à ideia de uma caixinha de música. Nesta cena, uma roda de madeira, sustentada por um suporte de microfone e movimentada por uma manivela (construída por Filipe Calegário do Batebit) através de sensores e um arduino (uma plataforma de prototipagem eletrônica) gerava um sinal conforme a roda era girada. Este sinal era usado como parâmetro para disparar melodias de frevo (“Duas Épocas”, “Nino o Pernambuquinho”, “Freio da Óleo” e “Último Dia”) de arranjos orquestrais transformados em sinal MIDI (uma interface digital padronizada de comunicação entre instrumentos musicais) que era enviado (através do programa *Ableton Live*) para um sintetizador analógico (*Prophet 08* da empresa *Dave Smith Instruments*) que tocava estas diversas melodias e que permitia que o timbre original programado no sintetizador (reprodução sintetizada de uma de caixinha de música) pudesse ser alterado e reinventado no decurso da cena. Ainda existia um dispositivo com botões (chamado de “Sebu”) que através de um arduino gerava informações MIDI que trocavam as melodias que eram tocadas no *Ableton Live*. Além de tudo isso, existia mais um sintetizador analógico (o *Bass Station II* da empresa *Novation*) que simulava o som de uma tuba e que era executado ao vivo (por mim) tentando acompanhar todo o sistema da roda/manivela que era operada por três pessoas: uma girando a roda (Filipe Calegário), uma trocando as melodias nos botões (João Tragtenberg) e outra alterando os timbres do sintetizador (Tomás Brandão). A ideia da cena era jogar com a ilusão criada entre o movimento de girar a roda e o BPM das melodias que

¹⁹ O registro audiovisual da performance Batebit + Pachka pode ser acessado no endereço: <<https://youtu.be/yOcFnA2zaCs>>.

definia o andamento, como um “realejo”. A performatividade de girar, brincar com a ideia de associação entre movimento corporal e o som produzido, era depois desconstruída com o processamento dos timbres dos sintetizadores que se tornavam cada vez mais abstratos. A associação entre som e movimento era um paradigma provocado pela cena, e que na cena seguinte é mais explorado.

Na cena dois, somente dois performers jogavam (João Tragtenberg e eu). Consistia em movimentos corporais de braços e tronco captados por sensores alterando diretamente parâmetros de um sintetizador analógico tocado pelo outro performer. Este acompanhava e provocava harmonicamente no teclado as intenções sugeridas pela improvisação física. Os sensores usados foram *smartphones* (que possuem giroscópio e acelerômetro, sensores de movimento) que, através de um aplicativo (chamado “*Gyros*”), enviavam informação OSC (“*Open Sound Control*”, um protocolo de comunicação em rede entre dispositivos) via wi-fi para um computador que as recebia pelo programa Max (linguagem de programação visual para música e multimídia). Este programa transformava e calibrava eixos de movimentos em parâmetros (programação feita por João Tragtenberg) que eram enviados para o sintetizador e controlavam o timbre do instrumento em tempo real. Isto significava que ao levantar o braço em direção ao teto, o performer alterava imediatamente o som do instrumento tornando-o mais agudo e estridente (por um filtro *Low Pass*). Ao levantar lateralmente ele criava um padrão de oscilação no som. Dois celulares geravam as informações sendo um no braço e outro na cintura. O celular da cintura captava o arqueamento do tronco para baixo, para alterar os parâmetros da equalização (a ressonância do filtro *Low Pass*), bem como captava a velocidade do giro em torno do próprio eixo que definia a velocidade de execução das notas pelo sintetizador. Ao invés das notas tocadas soarem harmonicamente, elas eram arpejadas por um sequenciador que tinha a velocidade definida pela quantidade de giro. Este sistema de captação de movimento (chamado “*Giromin*”) gerou uma relação direta entre movimentação corporal e sonoridade, em virtude da resposta instantânea gerada. Ocorria uma estranha sensação de choque entre a abstração do timbre do instrumento e a diretividade dos movimentos. A cena também se desenvolvia lentamente de forma a passo a passo explorar as possibilidades de cada um dos parâmetros controlados. As progressões harmônicas tocadas acompanhavam a cena, mas eram executadas por um performer (neste caso eu próprio) que contribuía com a construção da sonoridade da cena propondo resoluções e suspensões harmônicas de acordo com a narrativa corporal da dança. A experiência de tocar um mesmo

instrumento simultaneamente com outro músico, e ainda gerar conexões diretas entre corporeidade e abstração sonora, é o que caracterizava a intenção da composição da cena.

O momento seguinte era constituído por um duelo entre dois instrumentos: um pandeiro (amplificado por um microfone sem fio e tocado por Tomás Brandão) e o “Pandivá” (pandeiro com *pads* que disparam sons pré-gravados tocado por mim). A cena foi construída sobre as possibilidades de expandir os sons de cada um dos participantes da contenda. O pandeiro inicialmente era tocado com seu som natural amplificado, seguido da resposta do “Pandivá” que emulava o som do pandeiro ao disparar sons previamente gravados. O pandeiro então respondia mais incisivamente, seguido pelo “Pandivá” que agora também gerava outros sons de percussão (todos disparados pelo *Ableton Live*). O pandeiro então começava a ser processado por vários efeitos (*delay*, *reverb*, distorção, *flanger*, *chorus*, etc.) modulados pelos participante que estavam de fora da disputa. O “Pandivá” consequentemente passava a mostrar suas potencialidades executando sons diversos de orquestra de frevo (a música “Cabelo de Fogo”) tudo ritmicamente produzido pelo performer que ainda podia fazer *loops* instantaneamente. Esta batalha por abstração sonora, acompanhada por provocação corporal entre os participantes, terminava num caos resolvido por um ritmo simples de frevo que preparava a cena final.

A quarta cena encerrava a performance e era composta pelo uso das potencialidades do “Giromin”, usado na segunda cena, agora distribuídos pelos performers e presos à cintura das saias. O momento era constituído pelo giro em torno do próprio eixo (que tinha a velocidade convertida em parâmetro), assim como a corrida, que gerava uma quantidade de movimento também convertida em parâmetro. Estes valores eram calibrados de forma a disparar diferentes sons dependentes da intensidade da movimentação, que podia ser alternada entre giro e corrida. Cada performer era responsável por um instrumento virtual (bateria eletrônica, baixo sintetizado, harmonia de preenchimento e melodia aguda) que tocava uma melodia que se tornava mais frenética assim que a intensidade do movimento aumentava. Estes instrumentos estavam programados no programa *Ableton Live* que recebia as informações recebidas via wi-fi pelo programa Max. Esta cena era dividida em duas partes, “A” e “B”, tendo cada instrumento quatro variáveis melódicas em cada uma. Como a presença dos celulares presos ao corpo não era perceptível ao público, criava-se a ilusão de que o movimento era gerado pelos corpos em movimento, sendo cada corpo representado por um timbre diferente. A liberdade de movimentação gerada pela transmissão sem fio dos dados

também permitia correr em diversas direções, reforçando o efeito da associação entre movimento e som.

Conclusão

Este trabalho teve como objetivo investigar possibilidades de construção de práticas emancipatórias para o fazer musical e para a performance jazzística no contexto das novas relações transculturais. Contudo, não se pode entender este objetivo como um fim em si mesmo, mas como uma proposta processual da autorrevisão e autoavaliação *perene*. A formação do performer, o seu processo criativo e as oportunidades performativas são atividades situadas, interessadas e contaminadas por programação identitária e pelo direcionamento ideológico da vida. Avaliando os debates teóricos sobre o pensamento desclassificado é possível perceber que o jazz, mesmo considerando o descentramento das estruturas de poder hegemônicas, ainda está passível de codificação e de opressão identitária. Qual proposta então pode surgir deste contexto complexo?

A música no contexto da transcultura está sujeita à mudança frenética de identidades, apontadas por García Gutiérrez como “trânsito confinado”, oferta de milhares de variações da mesma coisa. Neste sentido, é necessário observar o perigo de construir narrativas de “transgressão obediente”, de iconoclastia conveniente que busca uma diversidade enquadrada numa “variedade mercadológica”. Questionar a mudança como *ratio* máxima na transcultura é necessário. Da mesma maneira, é importante questionar a resistência à digitalidade como uma batalha, em certo aspecto, perdida. Resistir à transcultura sem compreender seus meandros é desembocar num estado de “necrose identitária” que pode culminar no isolamento e na inacessibilidade da obra de arte.

Não há fórmulas acabadas para pensar em práticas musicais emancipatórias. Um caminho possível é entender o fazer artístico como uma atividade constante de pesquisa. A maneira de situar e refletir sobre a realidade da performance é refletir sobre os seus pressupostos, incluindo questões sociais e políticas amplas contidas nos debates sobre epistemologia discutidos. Construir processos criativos e ocasiões performativas desclassificadas inclui estar aberto para o diálogo com o desconhecido e para insubordinação aos cânones tradicionais. Isto não significa uma ruptura total da interlocução com o público, mas a possibilidade de construção de espaços, em regimes de familiaridade, que sejam provocativos e desafiadores. O trabalho do performer pesquisador deve incluir uma tarefa de busca de limites criativos que pode proporcionar espaços de encontro solidário com o público. Neste aspecto, formação musical, produção criativa e políticas culturais se interseccionam.

A formação do músico de jazz é diretamente contaminada por direcionamentos ideológicos, como por exemplo no excesso de tecnicismo. Este serve para ocultar direcionamentos do agir definidos por um ensino regulado por instituições tradicionais de caráter conservatorial que tendem a homogeneizar experiências. Teoria musical, prática instrumental e processos composicionais são tecnologias sociais que carregam programações vinculantes que devem ser revistas permanentemente pelo pesquisador. O jazz como selo global que emoldura diversas práticas é em si uma redução metonímica, uma essencialização da música improvisada de diversos cantos do globo. O processo da adequação das diversas variedades de práticas improvisadas à totalidade do jazz tende a adequações semelhantes ao mito do leito de Procusto. Este cenário abre caminho para a opressão identitária pela generalização por exclusão negativa, ou seja, na definição do que é e do que não é jazz, do que passa ou não passa num determinado selo de qualidade. Esta atitude tende à “taxidermia” dos estilos de jazz que são vistos de forma estanque e sem a fluidez característica de fenômenos culturais vivos. A classificação das práticas performativas sob as lentes do jazz também resulta em redução analógica, pois, para analisar estilos e práticas musicais de outras culturas, tende a criar “unicórnios javaneses”, por exemplo, ao analisar estilos diversos de improvisação instrumental de outras culturas sob a ótica do improviso estruturado pela educação jazzística. O encontro com o desconhecido como proposta criativa deve ser aberto a outras lentes que não exclusivamente as do jazz. Combater a “diversidade homogênea” é estar disponível a experiências artísticas que não sirvam para castrar o desconhecido pelas tabelas da tradição ou pelos manuais de estilo. Buscar uma “performance outra” como atividade prática é levar o trabalho de pesquisa musical aos limites da teoria musical, aos limites da experiência da técnica instrumental e às fronteiras das técnicas composicionais rotineiras. Isto não significa chegar a um resultado final acabado, mas um processo de abertura e disposição pessoal à pesquisa e à revisão constante de ídolos e referências. O trabalho do artista pesquisador é de extrapolar os catálogos de “escolhas permitidas”, é de insubordinação à cultura do entretenimento e suas interfaces de contato superficiais e de fácil digestão.

A arte é um espaço de expressão política inevitável. Atmosferas “estéticas” e sensoriais viabilizam encaminhamentos políticos no “Bios Midiático” e são feitas sob medida para o mercado publicitário que visa construção de uma “cidadania facilitada”. A penetrabilidade da dimensão sensível na experiência humana a faz instrumento de estratégias de consumo por meio da sugestão de práticas irreflexivas e fabricação de sentido. A música pode ser espaço de experiências diversas como a sugestão de compra de produtos, mas, ao mesmo tempo, pode

representar uma oportunidade de reflexão sobre a própria experiência social. Há uma potência emancipatória na experiência sensível que é negligenciada em nome da ideologização do prazer e da economia dos afetos. A música é uma tecnologia da memória e pode viabilizar a cognição através do envolvimento físico do espectador gerado por gatilhos (“cues”) como nas experiências relatadas por Tia DeNora.

Neste sentido, o trabalho do artista pesquisador deve envolver estes âmbitos de provocação e criação de espaços reflexivos para o público. A transcultura é o novo contexto de formação do performer assim como é o contexto de formação do público. Dialogar com imersão e interatividade podem ser estratégias para criar espaços artísticos emancipatórios e solidários. Assim, a reflexão sobre os trabalhos do duo Pachka e a experiência com a “*Jam Session: Jazz Standards*” podem ser entendidas no contexto da imersão e participação. Espaços narrativos abertos à imaginação do público (como nas paisagens sonoras do espetáculo Estesia) e o espaço do palco como ambiente aberto à circulação de pessoas (como na experiência da escolha de repertórios inclusivos na “*Jam Session: Jazz Standards*”), são tentativas desta pesquisa de propor caminhos para processos emancipatórios de pesquisa musical.

As experiências do duo Pachka com instrumentação digital apontam também para possíveis caminhos de pesquisa e expansão da criatividade musical. Pensar a expansão da expressividade através do processamento digital é uma forma de pensar epistemologicamente sobre a própria forma de fazer música e construir espetáculos. Pesquisar envolve buscar outros meios criativos, outras artes, outros textos. Também envolve o trabalho coletivo, a busca por contatos humanos e novas experiências. O processo de desenvolvimento do espetáculo com o Batebit foi uma experiência que levou à exaustão as possibilidades de performance instrumental por cada integrante. A expansão das possibilidades de instrumentos tradicionais processamento digital, assim como a criação de instrumentos digitais controlados por movimento, apontam para novos caminhos para a reflexão sobre performance que podem ser aproveitados pelo músico de jazz.

Thor Magnusson no seu artigo “*Of Epistemic Tools: musical instruments as cognitive extension*” (2009) discute as diferenças entre instrumentos acústicos e digitais, questionando as formas como objetos tecnológicos também carregam programações culturais. Assim como instrumentos temperados carregam a programação do sistema tonal em suas estruturas, instrumentos digitais também carregam as aplicações práticas imaginadas e projetadas pelos seus programadores (Magnusson, 2009, p.171).

Instrumentos acústicos têm uma dimensão corporificada relacionada a gestos e a vibração de material. Instrumentos digitais, por outro lado, têm uma dimensão hermenêutica, por implicarem no arbitrário mapeamento de parâmetros e no sistema simbólico envolvido. Ambos são interfaces diferentes de execução com designs conceituais e sistêmicos de complexidades diversas. Magnusson defende que há uma dimensão epistemológica maior no uso de instrumentos digitais, uma vez que a exploração de tecnologias musicais mais complexas torna-se uma investigação filosófica, estética e ergonômica (2009, p.175). A elaboração da maneira de executar os instrumentos na performance “Batebit + Pachka”, e de associar sons a movimentos, exigiu muitos encontros prévios que serviram para definir a concepção das cenas e as possíveis formas de viabilizar as ideias com a tecnologia disponível.

Nos encontros da pesquisa, nas salas de ensaio do Porto Mídia, ocorreu um fenômeno apontado por Magnusson chamado de *“disruption in flow”* (“ruptura de fluxo”). Seria uma oscilação entre modos de engajamento conceitual no design e aplicação do instrumento, e de relação corporificada com o instrumento na sua dimensão performativa. A reflexividade sobre o próprio instrumento/ferramenta se torna mais frequente quando este tem uma complexidade de funcionamento maior. Magnusson chama esta complexidade de *“Black Boxing”* (“caixa preta”), complexidade e abstração entre a programação do construtor/idealizador do instrumento e o uso do performer. Um exemplo seria a diferença sensível entre entender como um baixo elétrico funciona e entender a programação de um *software* musical. Esta ausência de transparência entre a interface e sua representação (o “corpo vibrante” do instrumento digital é teórico) torna mais frequente a interrupção e a ruptura do fluxo de trabalho entre “pesquisador performer” e “pesquisador designer do instrumento”. Isto ocorreu por várias vezes nos ensaios para a apresentação a ponto de incomodar os pesquisadores. Este incômodo decorreu da dificuldade em passar mais tempo se familiarizando com a ritualística envolvida na execução das cenas desenvolvidas por nós mesmos. Constantemente se interrompia o fluxo criativo da improvisação e criação para discutir sobre possibilidades técnicas relacionadas à expressividade da cena.

É importante frisar que a ferramenta digital, mesmo aparentando uma possibilidade ilimitada de associações, também está atrelada às concepções projetadas e possíveis de sua programação. Magnusson diz: *“we should bear in mind that software has agency and necessarily inheres more cultural specifications than any acoustic instrument”* (2009, p. 175) Os instrumentos, digitais ou não, contém uma “inteligência”, uma tecnologia social que constrói e é ambiente para definir

as dimensões das práticas relacionadas a eles. Esta pesquisa sobre as múltiplas possibilidades de instrumentações digitais, nos fez perceber os diferentes âmbitos existentes na criação artística, âmbitos que não envolvem só performance, mas também a reflexividade sobre os usos e limites do próprio instrumento. Estes limites indicam que há diversos ambientes de consenso na performance musical que podem ser refletidos e ressignificados, independente de incluírem processos digitais. O performer também é um criador de sua prática instrumental e também pode ser um artesão que questione as dimensões epistemológicas da construção da sua performance. Estas podem ser dimensões técnicas (como, por exemplo, técnicas expandidas do instrumento), dimensões artísticas (ressignificação de narrativas artísticas e formas de compor espetáculos) e dimensões de política cultural (reflexão sobre as maneiras de dialogar e interagir com o público nas ocasiões performativas).

A obra de arte pode ter uma dimensão política sem necessariamente falar explicitamente sobre política. O comprometimento com o desenvolvimento da linguagem artística e com a produção de experiência intensas é o que caracteriza os músicos destacados do jazz, e é o que pode ser feito nos dias atuais com outras ferramentas e em outras circunstâncias. García Gutiérrez diz que é preciso reinventar os espaços pré-digitais, repensar os digitais e pensar alternativa para e pós-digitais (2011a, p.56). É necessário aprender com o passado e as culturas artísticas orais e voltadas para a prática, assim como é importante aproveitar as oportunidades de comunicação oferecidas pelas novas tecnologias. O pensamento desclassificado não visa negar todo o existente, mas contaminar a lógica dominante com gotas de insurreição e pensamento político.

A obra de arte pode ser uma interface crítica (Betts, 2007) para produção e conexão de mundos imaginados e formas de existência alternativas. É possível, por meio da penetrabilidade do fazer artístico, alargar a sensibilidade e a compreensão dos textos do mundo. As novas tecnologias permitem a reestruturação da linguagem. Em diálogos entre campos artísticos e considerando a dimensão social do fazer musical é possível lutar por maneiras de expandir as formas de enunciar. Nancy Betts resume: “Conclui-se que aí reside uma estratégia sensível – uma interface crítica. A obra como a interface que nos coloca em comunicação com uma ação emancipatória – a de compartilhar processos abertos de significação, que nos ‘ensina’ a lidar com a complexidade contemporânea” (2007, p. 232).

É essencial a reflexão sobre os elementos audíveis e não audíveis que compõem o fenômeno sonoro. Ouvir exige “posicionalidade”, segundo Sterne (2012, 3-4), seja ela histórica, social,

política ou geográfica. Para cumprir esta tarefa é essencial o engajamento com epistemologias, métodos e abordagens alternativas que promovam crítica e reflexão, como o Pensamento Desclassificado. O conhecimento deve ser um problema enfrentado com consciência da parcialidade obrigatória característica de todo discurso.

Este trabalho não visa apontar um caminho ou um método de superação da alienação. Não há fórmulas para a busca da emancipação. As ferramentas de reflexão teórica apresentadas e os relatos artísticos narrados tem um aspecto provocativo. A partir destas propostas apresentadas resta a pergunta: o que o músico pode fazer para ressignificar e refletir sua própria experiência formativa e performativa?

As soluções extraídas das experiências discutidas apontam para a compreensão do fazer artístico como uma atividade de constante pesquisa que explore os limites individuais da experiência do performer. Esta virada conceitual e reflexiva que a pesquisa artística implica pode garantir a construção de práticas emancipatórias para a experiência individual do performer e potencialmente para encontros solidários com o público. Neste contexto, é que se vislumbra performance musical como interface crítica da realidade. Seu poder reside oportunidade de promover encontros mediados pela música e resultantes de uma pesquisa artística, em oposição à interface mercadológica que somos apresentados na nossa experiência diária e que nos anestesia e nos automatiza no contato com o mundo.

Referências Bibliográficas

- Adorno, Theodor W., e Max Horkheimer. (1947). "Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação Das Massas." In.: *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. (pp. 57-79) Rio De Janeiro: J. Zahar.
- Ake, David Andrew. (2002). *Jazz Cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Bauman, Zygmunt. (2005). *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Berliner, Paul. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- Betts, Nancy. (2007). "A Obra de Arte como Interface Crítica". *16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. (424-43). Acessado em 15 de setembro de 2016. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/043.pdf>
- DeNora, Tia. (2003) *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto. (1997) *Kant e o Ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Record.
- Frith, S. (2006). "Music and identity". In Stuart Hall e Paul Gay (Ed.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127) Londres: Routledge.
- García Gutiérrez, Antonio. (2007). *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos.
- _____. (2009). *La identidad excesiva*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____. (2011a). *Pensar en la transcultura*. Madri: Plaza y Valdés Editores.
- _____. (2011b) "Desclassificação na organização do conhecimento: um ensaio pós-epistemológico". In. *Transinformação*, v. 23, n. 1, p. 05-14, 2011. Disponível em <http://www.brapci.ufpr.br/brapci/v/a/11058>
- _____. (2014). "Declassifying Knowledge Organization". In *Knowledge organization*, v.41 (5): pp.393-409
- Garofalo, Reebee. (1999). "From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century" In *American Music*, Vol.17, nº 3. (pp 318-354) Illinois: University of Illinois Press,.
- Globo News. (2010). Modernidade Líquida: Entrevista com Zygmunt Bauman. [Arquivo de Vídeo]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=GTu_bycoEEw
- Hall, Stuart. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A.

- Iyer, Vijay. (2004). "Exploding the Narrative in Jazz Improvisation." *Uptown Conversation*, doi:10.7312/omea12350-020.
- Kamper, Dietmar. (1998). *O trabalho como vida*. São Paulo: Annablume.
- Lopes, João Teixeira. (2009). "Da democratização da cultura a um conceito e prática alternativos de democracia cultural". In *Saber & Educar*. N.º14 (pp 1-13). Acessado em 15 de setembro de 2016. Disponível em: <http://revista.esep.f.pt/index.php/sabereducar/article/view/121>.
- Magnusson, Thor. (2009). "Of Epistemic Tools: Musical Instruments as Cognitive Extensions." In *Organised Sound* 14 (2): 168. doi:10.1017/s1355771809000272.
- Monson, Ingrid. (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.
- Nicholson, Stuart. (2005). *Is Jazz Dead? (or Has It Moved to a New Address)*. Nova Iorque: Routledge.
- Pinheiro, Ricardo. (2011). "Aprender fora de horas: a jam session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz" In. *Acta Musicologica*, v. LXXXIII, n. 1, p. 113- 134. International Musicological Society.
- _____. (2012). *Jazz Fora De Hora: Jam Sessions Em Nova Iorque*. Lisboa: Universidade Lusíada.
- Prouty, Ken. (2012). *Knowing Jazz Community, Pedagogy, and Canon in the Information Age*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Schafer, Raymond M. (1991) *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP.
- Sodré, Muniz. (2002) *Antropologia Do Espelho: Uma Teoria Da Comunicação Linear E Em Rede*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- _____. (2006) *Estratégias Sensíveis : afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.
- Sterne, Jonathan, ed. (2012). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge.
- Yamamoto, Eduardo Yuji. (2012) "Um Novo Antropólogo: Muniz Sodré" In *Revista De Comunicação* 13, (379: 47). doi:10.7213/comunicacao.7237.
- Zizek, Slavoj. (2009). *First as Tragedy, Then as Farce*. Londres: Verso.